JURGIS BALTRUSAITră
Le Moyen âge fanfastique
© Librairie Armand Colin, 1955
Toate drepturile asupra prezentei ediţii în limba română sunt rezervate Editurii Meridiane
Jurgis Baltrusaitis evul mediu fantastic
Traducere de VALENTINA GRIGORESCU
Cuvânt înainte de DAN GRIGORESCU
EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1975
Pe coperta:
HIKROOTMUS BOSCH *Ispitirea sfântului Anton*

CUVÂNT ÎNAINTE

Evul Mediu fantastic *e cea de-a treia carte a lui Jurgis Baltrusaitis publicată în traducere românească la Editura Meridiane. În 1972 apăreau* Aberaţiile, *acele uimitoare descifrări ale „iluziilor* şi *ficţiunilor care iau naştere în jurul formelor", curent subteran al istoriei culturii europene din Antichitate până în ajunul Romantismului, răbufnind la suprafaţă şi închegându-se în structuri bizare, perfect explicabile, însă, raţional. Mai de curând,* Anamorfozele *explicau jocurile geometriilor, ale perspectivei care deformează lumea vizibilului, dar – aşa cum demonstra Baltusaitis – nu-i modifică deloc logica statornicită de legile inflexibile ale opticii.*

Cartea de faţă e şi ea o izbândă a unei metode raţionaliste a istoriei culturii. O eră căreia istoricii nu i-au căutat, de fapt, un nume, acel „ev de mijloc", epocă fără relief, parcă fără personalitate, singurul ei rost fiind acela de a lega, asemenea unei punţi întunecate, vremurile Antichităţii, de neliniştita Renaştere, capătă un nebănuit contur în cartea lui Baltrusaitis. Europa medievală nu mai reprezintă de mult, e adevărat, o lume a întunericului foşnind de mistere; cultura lui nu mai e înţeleasă ca o depozitară a convenţiilor rigide, supravegheate de autorităţi ecleziastice. De mult s-a relevat continuitatea istorică a ideilor aduse din 5 *cultura antică şi cărora Renaşterea le-a deschis orizonturile măsurate cu dimensiunile omului-creator al Universului.*

Dar în aceste pagini se urmăreşte fenomenul continuităţii culturale aşa cum îl marchează nu textele erudite, inspirate de filosofii Helladei şi ai Romei antice, nici eroii mitologiilor străvechi, în ipostaxe medievale, troieni şi greci în greoaie armuri medievale. Ci tocmai acele forme care păreau a sugera iraţionalismul vremii, caracterul ei închis,

lumea strâmta, nutrindu-se din propriile imagini, deformări arbitrare născocite tocmai într-o atmosferă apăsătoare pe care n-o limpezesc curenţii de aer veniţi din alte epoci şi din alte zone de cultură.

O lume monstruoasă, fiinţe aberante, compuse parcă la întâmplare din membre disparate ale unor jivine ciudate, urcă pe faţadele catedralelor, se înfăşoară asemenea unor vreţi ameninţători în jurul balustradelor înalte, se fixează pe capitelurile stâlpilor din umbra adânca a palatelor cu ferestre înguste, punctează cu litere bizare, închipuite din trupurile lor nemaivăzute, manuscrisele ilustrate cu liniştite scene ale cotidianului epocii medievale. Făpturi de coşmar invadează artele vizuale, transformându-le într-o lume a imaginarului, aparent fără vreo legătură cu universul realului. Arta nu mai e, în niciun caz, un obiect al contemplării, nu mai exprimă idealuri, ci spaime.

Ceea ce demonstrează, însă, studiul erudit al lui Baltrusaitis, precis, cu formulări lipsite de echivoc, este originea raţională a acestei lumi răsturnate, etapele logice ale unui proces complicat care îşi are obârşia în obiectele vizibile, transformate în legendă şi în mit. Bestiariile antropomorfe ale Evului Mediu nu vin doar din escatologii exotice, din infernurile populate de simboluri ale răului şi ale terorii. Ele se constituie pe temeiul unor legi formulate clar, pe care Baltrusaitis le urmăreşte cu meticulozitatea eruditului ce se simte dator să explice totul, socotind că totul poate fi explicat.

Cultura medievală devine, în felul acesta, locul de întâlnire al unor forme aduse din civilizaţii îndepărtate, foarte diferite între ele, răscolind tradiţii ale unor locuri neştiute decât de ochii minţii de pe atunci. Foşnirea acestor monştri care cuprinde zone largi ale artelor Evului Mediu îşi capătă o explicaţie lucidă şi e, astfel, scoasă din imperiul iraţionalului unde fusese părăsită de mulţi cercetători ai istoriei culturale. Fantasticul nu se mai explică prin simplul joc al unor forme decorative, nici prin obscurele simbolisme (cărora, de fapt, Renaşterea avea să le dea o importanţă încă şi mai mare). Ele sunt roadele unei asimilări treptate a unor sugestii aduse din lumile Orientului şi ale Nordului, din locurile în care, spre sfârşitul Antichităţii, se înnodau tradiţiile unor pământuri abia ştiute.

Orizontul Evului Mediu se lărgeşte şi Renaşterea nu ne mai apare ca un fenomen de ruptură, ci ca unul de continuare a premiselor stabilite clar de epoca dinaintea ei. Nu o civilizaţie a arhetipurilor care ar fi izbucnit, pe neştiute, dintr-un subconştient zbuciumat, tulbure, aşa cum

au fost, cândva, ispitiţi să-l explice şi suprarealiştii, şi discipolii lui Jung. Ci o lume a deformărilor expresive, vrând să dea formă concretă unor gânduri; e drept, în concretizările lor finale, aşa cum se încolăcesc şi viermuiesc în piatra palatelor şi a catedralelor, ele îşi pierd adesea înţelesul primordial, transcrise fiind după alte copii ai căror autori, la rându-le, le preluaseră după forme intermediare, atraşi, poate, doar de ritmurile ce se potriveau atât de bine şi concepţiilor lor despre lumea văzută şi nevăzută, şi spaţiilor arhitecturale ce trebuiau decorate.

O carte care constituie o admirabilă demonstraţie a condiţiei istoriei culturii, aceea de a-şi deduce concluziile din fapte, interpretate cu datele raţiunii, şi nu de a le supune unor metode preconcepute. Erudiţia lui Baltrusaitis explică o lume complexă, exprimată în forme stranii, o lume a umbrelor adânci din care se ivesc – în lumina, proiectată de acest volum – rădăcinile raţionale ale fantasticului.

Acesta mi se pare a fi sensul cercetării întreprinse de savantul al cărui nume se aşază printre cele mai prestigioase ale exegeţilor moderni ai culturii europene.

DAN GRIGORESCU

PROLOG

Această lucrare făcea parte iniţial dintr-un studiu mult mai dezvoltat, intitulat „Renaşteri şi miracole în arta gotică". Elementele antice şi orientale erau tratate aci în relaţie cu totalitatea curentelor care au contribuit la renaşterea gustului pentru fantastic în plină epocă a „realismului" medieval, împrejurările şi condiţiile actuale au împiedicat, pentru moment, publicarea integrală a acestei lucrări, dar capitolele privitoare la raporturile exterioare ni s-au părut că pot constitui substanţa unei lucrări independente. Suntem fericiţi să o vedem figurând în această colecţie, dedicată unei amintiri dragi. Concursul perseverent şi generozitatea *Societăţii Henri Focillon* din America, ca şi primirea făcută de Librăria Armand Colin, au dus la realizarea ei. Exprimăm mulţumirile noastre tuturor celor care ne-au susţinut şi încurajat.

PREFAŢA

Evul Mediu gotic evocă, în general, descoperirea naturii şi a vieţii. După sfârşitul imagisticii romanice, constituită pe un teren complex, cu monştrii şi cu miracolele sale antice şi orientale mişunând într-un decor abstract sau stilizat, îşi face apariţia o floră vie şi iau naştere frumoase chipuri omeneşti care evoluează spre realitate şi

ordine organică. Occidentul triumfă în occident şi se eliberează de orice influenţă.

Aceste concepţii sunt perfect exacte. Ele sunt departe de a defini toate aspectele unei dezvoltări sinuoase în care intervin în diferite momente elemente şi factori multipli. Evul Mediu nu va renunţa niciodată la fantastic. El revine mereu la acest element în cursul evoluţiei sale, uneori însufleţindu-i formele primitive alteori îmbogăţindu-le prin sisteme noi. Şi nu renunţă nici la vastele repertorii antice sau exotice care i-au hrănit mult timp imaginaţia.

Tocmai aceste aporturi exterioare formează obiectul studiului nostru. Acţiunea lor se face simţită în cursul secolului al XIII-lea, în timp ce arta gotică încă înfloreşte în toată armonia şi prospeţimea sa intactă. Această acţiune se accentuează totuşi şi în perioadele următoare în care, pe de o parte, slăbeşte echilibrul natural din cauza căutărilor de rafinament şi complicaţii, şi, pe de altă parte, renasc visurile neliniştite, convulsiile şi agitaţiile romanice prin excelenţă. Renaşterea ciclurilor Infernului, a făpturilor diforme, a fiinţelor fabuloase din ce în ce mai numeroase în Bestiare, pe marginile manuscriselor sau în decorul sculptat şi restituirea unei întregi lumi factice, în interiorul lumii vii, zdruncină unitatea temelor şi a principiilor care definesc prima fază a acestei geneze1. Ele reînvie în acelaşi timp izvoarele care au alimentat întotdeauna fanteziile *şi* legendele: Antichitatea clasică, Orientul.

Părăsite pentru o vreme, principalele leagăne ale monştrilor lumii sunt din nou cercetate de Occident, dar împrumuturile nu se fac în aceleaşi condiţii. Fondul antic este mai bine cunoscut. Sunt descoperite vaste repertorii noi în gliptică şi pe monede, devenite remarcabile instrumente de comunicare. Islamul, la rândul lui, a evoluat din secolul al XI-lea şi nu mai oferă exact aceleaşi motive. În sfârşit, Orientul s-a deschis brusc până în China, punându-şi acum profund amprenta pe dezvoltarea multor civilizaţii importante. Evul Mediu se dezvoltă în mijlocul acestor contacte şi în acest cadru lărgit. Puterea de a asimila fără a se trăda pe sine însuşi constituie una din trăsăturile sale specifice. Primind şi asimilând o serie de forme eterogene, el ajpare cu atât mai misterios şi mai complet. Înflorirea Occidentului gotic nu duce la o ruptură cu lumile exterioare. Ea este însoţită de o înnoire a vechilor izvoare.

Capitolele care vor urma tratează aceste aporturi, urmărite

numai în domeniul supranaturalului. Acţiunea lor s-a exercitat în toate sensurile. Tocmai în acest irealism fantastic care, prin definiţie, este mereu asociat cu univers urile îndepărtate, fie în timp, fie în spaţiu, ele au găsit totuşi un fond şi o aspiraţie comune. Influenţele au fost convergente şi prezentăm pe acelaşi plan elementele antice şi orientale, tocmai pentru că Evul Mediu a făcut el însuşi această confuzie, indicând adesea prin aceeaşi denumire „sarrazinois" (sarazine) atât monumentele greco-romane cât şi obiectele cu for

1 Fazele şi căile acestei reintegrări a unui fond vechi în sistemele noi formează obiectul studiului nostru „Renaş11 ieri şi miracole" (*Reveih et prodiges*); vezi *Prologul*.

me islamice, aşezate în aceeaşi rubrică „necreş-tine" 1. Acest cuvânt curent, care are întrucâtva înţelesul unui exotism în general, poate îngloba toate categoriile acestor aporturi, confirmându-le importanţa. Am ales elementele cele mai importante fără a avea pretenţia de a înfăţişa un tablou exhaustiv. Ele ne sunt suficiente totuşi pentru a desprinde o permanentă dualitate a Evului Mediu care, chiar în cazul cercetării realităţii, evadează mereu spre regiuni îndepărtate şi himerice şi care-şi păstrează, în cele din urmă, universalitatea.

1 Pentru termenul „sarrazin" (sarazin) aplicat la monumente romane (*opus săracenum*, *turnuri sarazine* din Antibe, îi *sepouttere d'un sarrazin*, diptic consular reprodus de Vil-lard de Honnecourt), *d*. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Viena, 1935, p. 27. J. von Schlosser semnalează o copie din secolul al XV-lea a unei medalii a lui Posthumus calificată drept *sarazină* (*Die iltesten Medaillen und die Antike*, Jahrbuch eter Kunsthistorischen Sammlungen des AH. Kai-serhauses, XVIII, 1897, p. 90).

I. GRYLI GOTICI

I

Antichitatea greco-romană are două feţe: pe de o parte lumea zeilor şi a unei umanităţi în care totul este eroic şi nobil în cadrul înfloritor al unei vieţi puternice şi organice şi, ipe de altă parte, o lume de fiinţe fantastice cu origini comtplexe, venite deseori de foarte departe, amestecând trupuri şi naturi eterogene. Dar este vorba de aceeaşi viziune a unei epopei cu elemente şi aspecte multiple constituind un univers complet şi unitar.

Nu acelaşi lucru se întâmplă cu ceea ce a supravieţuit din ea. Evul Mediu, care n-a pierdut niciodată contactul cu fondul antic1, se

îndreaptă când spre una, când spre cealaltă dintre feţele ei. Când trece printr-o perioadă „clasică" caută bazele unei armonii şi o anumită imagine a omului.

În perioadele în care această stabilitate este zdruncinată, când mişcările de forme şi de spirite I dezlănţuie fantezia şi imaginaţia, el regăseşte în ea monstrul şi animalul şi înseşi divinităţile Olimpului capătă adesea un caracter sălbatic, aproape animalic. Imagistica romanică s-a adăpat în general din acest spirit2. Fenomenul se repetă în secolul al XIII-lea şi se dezvoltă odată cu dezagregarea clasicismului gotic. Antichitatea monstruoasă se substituie progresiv Antichităţii uma-13 nişte. Mitologia moralizată este denaturată3. Însuşi obloni de a Patra Peceţi (fig. 3). Textul: „Şi Infernul îl urma" (Apoc, VI, 8)

Un cheval padle qi îi şist
Son noun fut mors e enfer îi suit…

(Un cal alb pe care îl călăreşte Numele său a fost moartea şi infernul îl urmează…) este ilustrat literal.

În *Apocalipsul* de la Toulouse, această mutră este plină de diavoli cu nasuri coroiate, care rânjesc. În manuscrisul de la Dresda, scuipă flăcări. Numai acest Infern care urmează moartea explică de ce capul Leviatanului are uneori membre anterioare, chiar în *Coborârea în limb*.

Aceste combinaţii pot fi mai complexe: adesea un al doilea cap este fixat pe primul printr-un gât lung (fig. 4). Pe un medalion de la temelia catedralei din Lyon (1310 – 1320) 15, o mască cu barbă şi picioare de cal poartă, pe ceafă, o excrescenţă terminată printr-un al doilea cap omenesc mai mic; *Psaltirea* de la Douai (1322 – 1325) 16 prezintă diferite variaţii ale temei în cadrul cărora, uneori, nasul din chipul de jos se lungeşte şi se transformă în coadă. În *Psaltirea Louterell* (1340) 17 şi într-un manuscris din Cambrai (secolul al XIV-lea) 18 cel de-al doilea cap este de pasăre sau, alteori, de câine sau felină 19.

Primele cărţi imprimate au folosit din plin aceste aranjamente la iniţiale şi viniete20. Pe o foaie volantă din 1548, animalul e înălţat pe o coloană, încolăcit ca şarpele, în mijlocul mulţimii (fig. 5). Chipul, aşezat în dreptul pieptului, scuipă flăcări, iar deasupra sunt plasate încă trei capete cu gâturile împletite, dintre care unul poartă trei coroane: sunt himera Babilonului, Satana şi Papa, caricaturizat de Reformă21.

Adesea făptura e alcătuită dintr-o mască dublă cu labe de

animal – o faţă pe piept alta pe spate22 –, sau un chip în faţă, un cioc în spate23. Ca şi în seria precedentă, se întâmplă ca un al treilea cap să se suprapună peste aceste trunchiuri 5 compuse24. Trunchiuri omeneşti întregi pot înlocui gâturile25. Chipurile circulă pe tot corpul, se fixează peste tot (fig. 6). Ele apar pe păsări26, pe patrupede, pe sirene27, pe fiinţe fantastice de orice fe128. Cartea de rugăciuni *Les Heures de The-rouanne*, de la sfârşitul secolului al XIII-lea (fig. 7), grinzile pictate ale catedralei din Köln (cca. 1370) 29, înmănunchează o mulţime de asemenea minunăţii. Boturi apar în locurile cele mai ciudate. Cu toate acestea încrustaţia este făcută cu asemenea îndemânare încât par firesc încorporate organismului. Totul în ele e plin de o viaţă bogată şi fremătătoare, mereu înnoită, căpătând aspectele cele mai neaşteptate. Sunt fiare înspăimântătoare având pretutindeni ochi la pândă, dinţi gata să muşte.

Afară de câteva exemple izolate ca racla sfântului Albin din Köln (1186) sau împrejmuirea de stuc a altarului din Halberstadt (cca. 1200) 30, monstru] apare frecvent mai ales după 1250. Este cu deosebire frecvent începând din prima jumătate a secolului al XIV-lea, în cea mai mare parte a marilor focare gotice, şi mai ales în Anglia, Franţa, Flandra şi Germania. Dar nu Evul Mediu este cel care i-a inaugurat formele.

II

Gliptica greco-romană oferă toate variantele acestor combinaţii: capete cu labe31, capete cu labe având deasupra un gât cu cap de pasăre sau de patruped32, trunchiuri cu faţa dublă33, cu un al treilea cap34 sau chiar cu un bust suprapus35. Patru, cinci, şase, şapte feţe sau mutre se îmbină pe unul şi acelaşi organism. Chipuri omeneşti apar pe pieptul sau pe partea din spate a cailor36, pe pieptul vulturilor37, pe insecte38. Nu e vorba de o vagă analogie de procedeu ci de acelaşi grup zoologic (fig. 8).

Aceste figurine gravate au fost numite *grylr* după un text din Pliniu cel Bătrân, relativ la care

— În latină *gryllus*, franceză *grylle*, *m*. (*N*. trad.). 16

catura unui anume Gryllos (purceluş) datorată unui contemporan al lui Apelles, Antifilos Egipteanul. Folosind la început la desemnarea, în general, a genului satiric al picturii caracterizat prin deformări puternice, numele a sfârşit prin a fi aplicat exclusiv la gliptica ce reprezintă fiinţe al căror corp este compus din capete39.

Desigur, pietrele gravate cu aceste efigii aveau puteri magice40. O forţă supranaturală ţâşneşte din deplasare, din repetiţie, dintr-o creştere monstruoasă şi din amestecul de forme vii. După Blanchet41, cuvântul „creştere" însoţind un gryl şi frecvenţa capetelor de berbec ar indica că aceste fetişuri erau legate de fertilitate *şi* bogăţie.

Pentru Furtwängler42, scarabeii din secolul al IV-lea î.e.n. găsiţi în necropola de la Tharros, în Sardinia, legaţi de curente cartagineze sau feniciene, constituie cele mai vechi exemple de acest fel. Descoperirea peceţilor persane de la Ur, datând tot din secolul al IV-lea î.e.n.43 dar dovedind o artă mai evoluată, şi prezenţa aceloraşi imagini pe plăcile scitice44 au permis Annei Roes să presupună o provenienţă orientală şi iraniană45.

Totuşi, formaţia pare mai complexă. Trebuie să deosebim două elemente în compoziţia unui gryl: capul cu labe sau deplasat, şi capul multiplicat. Fiecare a avut provenienţa şi chiar dezvoltarea sa independentă.

După Picard46, zeii fără cap, al căror leagăn se află în Creta şi în Egipt47, ar sta la originea familiei de monştri cu chipuri rătăcitoare. Necesitatea de a păstra principalele organe şi atracţia anumitor zone anatomice ar fi determinat această deplasare. Osiris decapitat, creatorul lumii, fără cap, stăpânul acefal al Tunetului şi al Fulgerului, a cărui gură scuipând flăcări se află aşezată la picioare, Molos, care şi-a pierdut capul pentru că a vrut să violeze o nimfă preced personajele monstruoase ca zeul Bes, fără cap, cu ochii pe piept, aşa cum apare în sculptura şi gliptica sardă48, figurinele înfăţişându-l pe Baubo din Priena49, fără tors dar al căror pântec este o faţă omenească, *f* descrierile făcute de Herodot aşa-numiţilor akeia o:

°CCl *phaloi* din Libi ude Demeter i în abc scurte ™
apare sf Uni Uf. te care apară
— Ri. aşezate frup-Pe d/ d re pg. Pe a-i „U
sa de Jeu57. care Egipt59. Care
P Plăcile un Teliregăseşte *în*
Care dou dublă

? i se combină în cea mai mare libertate. Bijuteriile din Kuban (prima decadă a secolului a V-lea î.e.n.) 60 lipesc feţe omeneşti pe capete de lei şi de berbec, alcătuind un bloc compact. Prin aspectul şi forma lor, aceste combinaţii, dintre cele mai vechi cunoscute, se leagă direct de tradiţiile asiatice. Peceţile găsite la Ur, cu capete omeneşti

purtând în vârful lor măşti cu coarne sau cu capete de lei, aparţin aceleiaşi ramuri dar sistemul este mai complex: apar aici ciocuri, şi însăşi barba personajului are profilul unei păsări. Niciuna dintre aceste figuri nu are încă picioare. Grămada de capete este foarte vie dar nu se poate mişca. Ea va căpăta membre anterioare pe peceţile sarde. Asistăm, într-un fel, la fuziunea tipurilor orientale şi egeene (fig. 10). Departe de marile focare, Tharros resimte în aceeaşi măsură influenţa lor, şi marchează o încrucişare unde se ciocnesc principalele curente ale Mediteranei. Acel Bes stetocefal, combinaţiile de capete omeneşti şi de animale", foarte apropiate de temele iranojscitice, se întâlnesc pe aceeaşi gliptică. Tot aceşti scarabei reunesc într-un singur corp pasărea cretană, cu un bucraniu pe spate cu multicefalul persan. În loc de cap de taur, pasărea poartă de aci înainte un cap cu mai multe feţe. Încorporat animalului, mănunchiul de măşti îşi însuşeşte labele acestuia şi devine trunchi62. Dar pasărea care face să umble animalul este plasată întotdeauna ca barbă. Ea va creşte apoi şi va domina numeroşi monştri.

Primii gryli cunoscuţi rezultă astfel din contaminarea celor două direcţii distincte: capetele multiplicate, capetele cu picioare şi deplasate. Fără îndoială, aceleaşi fuziuni au fost posibile şi în alte părţi, dar aceasta este seria în care a fost surprins cel mai bine acest proces până în prezent.

Cele două familii urmează fiecare dezvoltarea sa şi continuă să se îmbogăţească. Se ştie cât de numeroşi au fost descendenţii greco-romani ai divinităţilor asiatice cu feţe şi virtuţi multiple: Bore, vântul rece şi uscat, Cronos, Timpul, cu o faţă întoarsă spre trecut şi alta spre viitor, Janus, zeu al porţii, care păzeşte în acelaşi timp intrarea şi ieşirea din casa cai ja g cu capete ciocuri de nfi e pe

Ste rega-Sesc pe peceţile sasanide72 dar cu o supravieţuire locală. Sistemul este universal cunoscut.

Coiful, care combină şi el formele animaliere în jurul unui cap, ajunge la aceleaşi efecte. Zeii şi soldaţii din antichitate aveau adesea pe cap măşti animaliere73. Hades purta un cap de lup care răspândea întuneric. Această calotă, moştenită de stăpânul Infernului de la ciclopi, a fost cea împrumutată de Atena pentru a lupta împotriva lui Ares. Iunona are uneori un cap de capră deasupra propriului său cap. *Alopekis-ul* tracilor era o blană de vulpe, cu labele încrucişate sub barbă şi cu botul aşezat pe ţeastă. Atunci când Hercule îmbracă pielea

jupuită a leului din Nemeea, falca animalului îi stă deasupra frunţii74. Pe frontonul din Egina, ea constituie un adevărat coif. După Propertius, Romulus purta o *galea lupina*.

În toate aceste cazuri, capul personajului este dublat de capul unui animal, ca pe un gryl persan sau scitic. El este combinat şi cu feţe omeneşti, sculptate chiar pe coif. îmbrăcat cu această armură, luptătorul se transformă într-un zeu cu mai multe feţe, dintre care una este adevărată, a sa75. Gliptica arată un mare număr de asemenea cazuri. Uneori măştile grupate în jurul unui cap îi sunt încorporate organic, alteori doar îl îmbracă, dar sunt atât de bine potrivite încât par a face corp comun cu un monstru76, sau în orice caz, a-i mula exact trăsăturile77. Aceştia sunt gryli antropomorfi (fig. 11).

Varietăţile grylului purtând un cap pe un gât lung se regăsesc în această serie cu introducerea ornamentaţiilor zoomorfice de coifuri. După Herodot, „Etiopienii din Asia" făcând parte din trupele lui Xerxes purtau pe cap capete de cai ale căror coame formau panaşul. O Atena Polias78 are în vârful coifului un gât de pasăre. Firuz, fiu al lui Ardachir79, apare pe monezi, încoronat cu o jumătate de vultur. Coifurile antice au adeseori în vârf animale şi chiar capete omeneşti80. Aşezate deasupra calotei, ele par înălţate deasupra propriului lor corp. Armura sugerează forma unei făp-21 turi normale, tăiată la piept sau la umeri. Ea *sardonyx* şi cameele până în Sicilia87. Departe de a se stinge această pasiune devine şi mai puternică în secolul al XIII-lea.

Sfântul Jaf din 1204 varsă asupra Occidentului un nou val de asemenea giuvaieruri88 şi inaugurează o nouă eră a propagării lor. Catedralele şi bisericile de la Bourges, Lyon şi Troyes, printre atâtea altele, primesc în ex-voto-uri camee şi geme aduse ca trofee89. În urma celei de a Patra Cruciade *Numisma Caroli* a fost dată de Rofcert de Clari abaţiei din Corbie90 iar Henri de Ulmen a adus la Trier, în 1207, lemnul Sfintei Cruci şi mai multe geme91. Termenul de „camee", servind să indice o piatră gravată îşi face apariţia în vocabularul occidental tocmai în această epocă92. Producţiile glipticei se îngrămădesc în tezaure. Inventarul din secolul al XIII-lea al catedralei din Mainz menţionează un enorm crucifix uriaş de lemn *curs venter plenus erai reliquiis et gemmus preciosissimis… discebatur antem nec Romanum Imperium meliores habere93*. Racla din Marburg (cca. 1249) 94 număra treizeci şi patru de pietre antice gravate. „Renaşterea carolingiană" se afirmă şi se dezvoltă în plină epocă gotică. Ea se

recunoaşte în folosirea gemelor ca peceţi95, cu mult mai răspândită decât în secolul al XII-lea9 i5. Acestea erau folosite mai ales pentru a pune contra-sigiliul, *contra-sigillum secreţi*, şi amprentele rămase sunt atât de numeroase încât istoricii de artă antică le menţionează mereu în repertoriile lor. Folosirea lor era curentă: atunci când Carol al V-lea pleca undeva, ducea cu el două cufere şi o ladă mai mică pline cu pietre preţioase, de camee, de geme, montate în inele cu care îşi sigila scrisorile97. Toată industria de lux adoptă aceste pietre, încrustând geme, cu o profuziune barbară, pe veselă, pe arme, pe coifuri, pe căşti şi pe legăturile de carte. Dacă se parcurg cataloagele marilor colecţionari din secolele al XIV-lea şi al XV-lea se pot găsi în orice moment piese ornate cu „ca-mayeux" cu zei şi himere elenistice.

Lili Eroii mitologici au fost confundaţi adesea cu de 22 personajele din Evanghelie şi din Biblie: Vâctoriile înaripate erau îngeri, Perseu cu capul Gorgonei – Samson, un om întovărăşit de un vultur, pe o agată din Toul – sfântul evanghelist Ioan. Montfaucon98 povesteşte că la Saint-Germain-des-Prés mulţimea era atrasă de o camee reprezentând pe Germanicus şi Agripina luaţi, până în secolul al XVI-lea, drept Fecioara Maria şi sfântul Iosif: „Sărutată mereu timp de secole, s-a şters părul scurt tăiat după moda romană al bărbatului şi o parte din coafura celeilalte figuri". Dar succesul pietrelor antice nu era datorat acestor erori de interpretare. Ele erau căutate mai ales pentru valoarea lor supranaturală: „Mare putere se află în ierburi, mare putere se află în pietre" 99.

Multe credinţe vechi renasc odată cu cultul glipticei. Albert cel Mare, Vincent de Beauvais, sfântul Toma d'Aquino au preamărit gemele gravate şi proprietăţile lor. *Lapidariile* sunt nenumărate100. Se evocă în ele autoritatea filosofilor, a lui Aristotel, a lui Plutarh şi Platon. Ptolemeu trecea drept autorul unei *Liber de impressionibus imaginum în gemtnis*. Aceste texte erau atribuite şi magilor din Orient, lui Zoroastru sau eroilor biblici, Adam, Enoh, David sau Salomon, cel mai mare magician al tuturor timpurilor. *Lapidariile* alexandrine, transmise de arabi şi evrei se referă în general la doctrine babiloniene. Astfel, cartea medico-magică 2 secolului al IV-lea, *Ciranydes* pentru care se cunosc mai multe versiuni medievale ar fi concepută după un manuscris găsit în capela de aur ridicată în vâfful turnului din Babilon.

Una dintre cele mai frumoase legende ale Evului Mediu este cea a pietrelor, aceste făpturi vii, împărţite în masculi şi femele, în sălbatici

şi domestici. Gemele gravate, numite adesea după 1300 „pietrele lui Israel" 101 nu sunt o operă omenească ci un miracol al naturii, *obras de natura*, după *Lapidariul* lui Alfons cel înţelept (Alfonso el Sabio) 102. *Est a natura non ab arte*, spune Albert cel Mare despre o camee de pe racla Regilor Magi din Kbin103. La romani doar inelul lui Pyrrhus pe care se vedeau Muzele şi Apolo şi agatele arborescente erau considerate ca naturale. De acum încolo orice piatră antică apare ca o capodoperă misterioasă. Ea se naşte la fel ca o fiinţă şi are puteri ascunse:

În orice piatră vei afla săpate semnul gemenilor şi al cumpenei (să ştii că) ele sunt sacre şi occidentale; ele vindecă de melancolie şi-l fac pe cel ce le poartă plăcut şi fermecător…

Dacă pe o piatră este un chip jumătate femeie, jumătate peşte, ca sirena şi ţine în mână o oglindă, piatra aceasta încrustată în aur, cuprinsă în palmă are puterea de a face omul nevăzut… (Johan de Mandeville) 104.

Carol Quintul avea o piatră „qui guerit la goute en laquelle est entaille ung roiy…" (pe care era săpat un rege şi care vindeca de poda-gră) 105. O putere nemărginită poate fi conferită de aceste giuvaieruri:

Dacă afli săpat într-o piatră un om pe un balaur şi care ţine în mână o spadă, pune piatra asta pe un inel de plumb şi de o vei purta toate duhurile întunericului ţi se vor supune şi-ţi vor dezvălui comorile…

Dacă afli săpat un om cu chip de leu şi picior de vultur şi sub picioarele lui un balaur cu două capete şi dacă ţine un băţ în mâna dreaptă… acela care această piatră poartă, toate duhurile îi dau ascultare… (Hugues Ragot) 106.

Câteodată acţiunea este negativă: astfel, după Johan de Mandeville, pietrele cu rac şi scorpion fac pe om mincinos. Începând din secolul al XIII-lea, aceste concepţii sunt strâns legate de doctrina astrologică şi tolerate chiar de biserică. Legată de planetă prin culoare şi materie, gemă şi, cu ea, imaginea pe care o poartă transmit strălucirea şi puterea sa. Dar figura gravată sfârşeşte prin a deveni independentă de suportul său şi devenind singura care are această influenţă. Chiar şi amprentele de ceară posedă, după Cami Me Leonard107, asemenea proprietăţi magice. Întrebuinţarea pietrelor gravate ca contra-sigilii este fără îndoială legată, într-o anumită

măsură, tot de aceste superstiţii.

1

Gliptica folosită în Evul Mediu nu era întotdeauna antică.

Au existat între ele capii în pastă de sticlă *şi* chiar în piatră. Optsprezece sticlari sunt menţionaţi în registrele din Paris în 1292108. Babelon109 a contestat autenticitatea mai multor sigilii greco-romane: numai un sfert din colecţiile medievale ar fi într-adevăr antice. Deosebirea dintre operele naturale *şi* pietrele lucrate ale căror virtuţi, orice s-ar spune, erau reduse, preocupa pe amatori şi pe negustori.

Lumea gotică nu numai că a cunoscut gemele greco-romane, ci le-a *şi* recreat mitul şi le-a imitat. Pentru pictori şi sculptori ele reprezentau o sursă inepuizabilă şi nu încape îndoială că figurile grylilor au fost introduse în Evul Mediu pe această cale. Reproducerile lor par a fi deosebit de frecvente în repertoriile pietrelor folosite în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea. Numai culegerea lui Demay descrie nouăsprezece dintre ele110. Un gryl este cel care sigilează scrisorile episcopului de Verdun în 1233, cele ale abatelui de Saint-Martin din Tournai în 1296, sau cele ale lui Bernard şi Nicolas, abaţi de la Mont-Saint-Eloy în 1315 şi respectiv în 1326. Contrasigiliul lui Denis, decan de Sens (1317), combină un cocor cu trunchiul cu mască dublă111, cel al lui Raoul Aubry, judecător din Lille (1320) 112 – o falsă piatră din antichitate – reprezintă un cap omenesc cu picioare. Din josul unei pagini până la marginea manuscrisului distanţa nu contează. Iar marginile gotice au inspirat adesea fanteziile executate în alte părţi.

Dar artiştii au reprodus în acelaşi timp şi direct pietrele greco-romane113, şi, printre ele pe una dintre cele mai ilustre: Matthieu Paris, călugăr şi istoric, conducător al scriptorium-ului din Saint Albans de unde au luat naştere o mare şcoală în secolul al XIII-lea şi un întreg grup de *Apocalipse*. În inventarul gemelor şi al inelelor mănăstirii alcătuit în 1258, figurează o mare camee cu un împărat având atributele lui Esculap114. Era o piesă de mare valoare, aureolată de legendă, foarte eficace pentru naşteri aşa cum precizează *pictor peroptimus* însuşi. Desenul redă bine calitatea plasticei antice. Şi aceeaşi exactitate se regăseşte în numeroşi gryli gotici care reproduc vechi geme sau amprentele lor 115 (fig. 12).

IV

Aşa cum Bes stetocefalul stătea alături de figuri alcătuite prin

combinaţii de măşti, zeităţile cu care erau înrudiţi grylii antici întâlnesc şi ele masca în Evul Mediu. Ba câteodată chiar o anticipează.

Un descendent direct al zeităţilor solare şi al celor fără cap este reprodus în Lapidariul lui Alfons cel înţelept116. El se află în picioare cu gâtul retezat şi purtând deasupra o stea. Baubo gastrocefalul reapare în sculptura de la Maestricht (sfârşitul secolului al XII-lea) 117 în decorul stranelor118 şi în miniaturi119. Blemizii ce apăreau începând încă din *Bestiarele* romanice şi din *Traites des Merveilles de [Orient*™ sunt din nou frecvenţi în secolul al XIII-lea şi mai târziu. Se regăsesc în *Mappemonde de Pierre* (cca. 1210), în *lmage du Monde* de Gautier de Metz (cca. 1246), în povestirile lui Marco Polo şi ale lui Johan de Mandeville, dar aceştia d: n urmă provin, aşa cum vom vedea, dintr-o altă sursă. Alexandru luptă cu ei în India. Acefalii cu chipul pe piept se găsesc printre descendenţii monstruoşi ai lui Adam, arătaţi de sfântul Augustin discipolilor săi121. Aceleaşi figuri pătrund în viaţă: în anumite procesiuni religioase din secolul al XV-lea, Infernul era reprezentat printr-un călugăr negru, fără cap, cu gâtul căscat, aruncând flăcări şi fum ca un horn122.

Cronicele menţionează adesea naşteri de acefali. La Wktenberg în 1503 şi la Leyda în 1514, la 13 octombrie, s-au născut copii fără cap, cu ochii, nasul, gura pe piept. Peste o sută de ani, în 1604, Othello, în Shakespeare, mai vorbeşte încă de „oameni care au capul sub umeri" (actul I, scena III) pe care i-ar fi întâlnit străbătând lumea.

Personajele cu feţe pe diferite părţi ale unui trup având un cap normal sunt încă şi mai nume

— Roase. Ele se răspândesc mai întâi în Anglia şi sub forma de diavoli123. Copia lui Eadwine a *Psaltirei* din Utrecht (a doua jumătate a secolului al XII-lea) nu le înfăţişează încă, dar demonii gastroee-fali se găsesc în ultima reproducere a manuscrisului carolingian, executata probabil la Canterbury la începutul secolului al XIII-lea124. Ele apar şi în *Psaltirea* care aparţinuse lui Geoffroy Planta-genetul, arhiepiscop de York (1191 – 1212) 125 sau unuia dintre prietenii săi, apoi reginei Blanca de Castilia. Conform tradiţiei, după această carte ar fi învăţat să citească sfântul Ludovic (al IX-lea). Aceiaşi demoni sunt reproduşi de William de Brailes (cca. 1240) 126 şi în *Apocalipsul* de la Trinky Collège (1230 – 1250) 127. Pot fi văzuţi apoi în Franţa, sculptaţi la Chartres (cca. 1250, vută a portalului sud) şi la Bourges (oca 1270, Judecata de Apoi). Ei sunt numeroşi în *Infernurile* de la sfârşitul Evului

Mediu. Pentru Mâle123 apariţia capetelor pe pântece ar însemna deplasarea sediului inteligenţei lor, pusă în slujba celor mai josnice pofte: „Mod ingenios de a face să se înţeleagă că îngerul căzut a ajuns la nivelul animalului”. Dar feţele sunt plasate şi pe partea din spate129, sau pe coapse130 (fig. 13). P. de Lancre va mai descrie chiar în 1612 aceste monstruozităţi în al său *Tableau de l'inconstance des mauvaâs anges et demons*: „El are (diavolul) o coadă mare la spate şi o formă de chip dedesubt din care chip nu scoate niciun cuvânt...” Marie d'Aspilcuete din Hendaye, în vârstă de nouăsprezece ani, mărturiseşte în procesul său că acest chip de la spate, aşezat sub o coadă mare, este făcut asemeni unui bot de ţap. Nu putem să nu ne gândim la anumiţi gryli cu cap de befbec aşezat în acelaşi loc.

Aceşti monştri continua să se răspândească până în secolul al XVI-lea131. *Papstesel*, o făptură hidoasă aruncată de apele Tibrului în 1495, descrisa de Melanchthon, posedă la spate un bot simbolizând sfârşitul Papalităţii132. Uneori sunt îngeri: la Vernon, deasupra aghiazmatarului, copilul înaripat are pe piept un chip în forma de lună (fig. 14); pe o gravură de Altobello (sfârşitul secolului al XV-lea) torsul îi este acoperit de o mască omenească asemeni unei platoşe.

Geniile multicefale care, la rândul lor, au definit anumite sisteme de gryli greco-romani, reapar şi sub aspecte diverse; maimuţe, personaje groteşti cu două feţe suflând în acelaşi timp în două trompete134. Fresca din Gurk în Carintia (secolul al XIII-lea) înfăţişează trei măşti într-un cerc, barba uneia devenind părul celorlalte135, identice cu sigiliile romane1315 (fig. 15). Ele reprezintă vânturile în tablourile cosmografice din *Liber Scivias* de la Wiesbaden137. Ornamentele din strane sunt făcute cu chipuri triple sau cuadruple138, ca pe peceţile antice folosite în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea139, dar figura este răspândită mai întâi pe calendarele cu Janus-Ianuarie ou două frunţi.

La Aosta140, pe pavimentul de mozaic, Ianuarie cu faţa dublă se leagă direct de tradiţiile romane. Chiar la Isidor din Sevilia există o descriere a lui: *Bifrons idem Janus pingitur ut introkus anni et existus demonstratur*. Aceeaşi compoziţie, cu zeul în picioare între două trupuri din care ies şi intră anii, se regăseşte la Saint-Dénis, la Mimizan141 şi în numeroase manuscrise142. Janus este încă şi aci păzitor al porţilor. Dar la Amiens, Ianuarie se aşază în faţa unei mese bogate: zeul bifrons prezidează ospeţele de iarnă. Imaginea este

preluată de calendarele gotice143. Unul dintre chipurile sale este cel al unui bătrân cu barbă, celălalt al unui tânăr imberb: Trecutul şi Viitorul. Zeul porţilor, Janus, devine Cronos. Trecutului şi Viitorului i se adaugă adesea un al treilea chip, Prezentul 144, într-un manuscris francez această figură se află pe o Roată a Vieţii care se învârte în timp145.

Căipătând o accepţie mai generală, Ianuarie cu două sau trei frunţi părăseşte calendarul care i-a vulgarizat din plin imaginea şi intră într-un ciclu de schimbări. Zeul cu mai multe feţe devine Vechea Alianţă şi Legea rituală a lui Moise146, dubla efigie – a unei curtezane şi a unui cadavru – reprezentând unirea sinistră a Voluptăţii şi a 29 Morţii147, *Rebis*, jumătate femeie, jumătate bărbat, misterul din alchimie al polarităţii materiile primitive. Această ultimă reprezentare ajungt aproape un gryl propriu-zis, înălţându-se pe e pasăre cu două capete şi patru feţe omeneşti148. Coiful Filosofiei din *Hortus Deliciarumu9* este format dintr-o mască triplă – Etica, Logica, Kzica. La Rouen, în decorul fântânei de la Hotelul Episcopilor de Lisieux150 acest coif triplu – Logica, Fizica, Metafizica – devine propriul ei cap triplu.

Viciile şi Virtuţile se încarnează şi ele în aceleaşi zeităţi. În *Le Verger de Soulas15 1*, Janus, cu două guri, simbolizează Lăcomia, în timp ce în Italia şi în monumentele care se leagă de ea, el este adesea Prudenţa, făcută din Prevedere şi Experienţă sau din *Memoria*, *Intelligencia şi Praevidenţia* – Trecut, Prezent şi Viitor152, justiţia ia câteodată şi ea, bineînţeles, chipul său153.

Astfel identificate, înţelepciunea şi Timpul îmbracă acelaşi aspect. Tiţian va face clin aceasta un gryl hexacefal, combinând capul triplu al Prudenţei cu *Signum triciput* în care Trecutul devine, după Macrob, lupul luând cu sine amintirile, Prezentul – leul, intempestiv şi violent, Viitorul, a cărui speranţă ne încălzeşte sufletul – un câine blând154. O adevărată trupă de mutre băgate unele în altele.

Trinităţile – creştină şi satanică – sunt încarnate şi în genii păgâne. Metamorfoza este importanta din două puncte de vedere: pe de o parte ea ne revelează forţa unei obsesii, şi, pe de altă parte, confuzia pare a se produce direct în gliprica. Pecetea arhiepiscopului de York, Roger (1154), avea un monstru tricefal purtând ca inscripţie: *Capul nostru* în *trinitas est*, cea a lui Henri de Lancaster, conte de Derby, pe actul către Thomas Wake, capul unui zeu cu trei frunţi (trifons) prezentat ca *Trinitatis imago 155*. Tripla faţă a Trinităţii se

regăseşte în ilustraţiile din secolul al XIII-lea (*Bible moralisee*, cca. 1226). Poate fi văzută apoi în secolele al XV-lea şi al XVI-lea156, pe cheile de boltă şi în cărţile tipărite, pe un virraliu din Nürnberg după o schiţă de Dürer. Dumnezeu tatăl însuşi, creând lumea are uneori trei feţe. Pe un relief din Sedgeford copilul Iisus purtat în braţe de sfântul Gristofor, apare tot ca o divinitate antică. Aceste imagini nu vor fi proscrise de Uriban ai VIII-lea decât în 1628.

Dacă era posibil să se reprezinte Trinitatea ca un geniu trifrons, puterea duşmană era şi mai potrivită pentru asta. Înălţat în faţa simbolurilor trinităţii creştine, Satan, ale cărui trei feţe sunt deja menţionate de Origen, reflecta cele trei chipuri ca într-o oglindă deformantă. Într-un desen englez din secolul al XIV-lea157 capul triplat apare în imaginea lui Isaac de Norwich care a fost şeful unei bande de diavoli. În acelaşi timp acest semn al puterii superioare este rezervat în general lui Lucifer. Didron semnalează mai multe înfăţişări dintre care una se afla pe timpanul catedralei Saint-Basile din Etampes158. *Infernul* de la cimitirul Campo Santo din Pisa este dominat de acest demon aşa cum este şi *Infernul* lui Dante:

Oh quanto parve a me gran maraviglia, quando vidi tre' facce alia sua testa! L una divanzi, e quella era vermiglia;

Paltre cran duc, che s-aggiugnieno a questa sovresso-l mezzo di ciascuna spalla, e se giugniano al luogo della cresta;

e la destra părea tra bianca e gialla, la sinistra a vedere era tal, quali vegnon de la onde-l Nilo s-avvalla.

Da ogni bocea dirompea co denti un peceatore, a guisa di măciulia, şi che tre' ne făcea cosi dolenti. (*Infernul*, cântul XXXIV, 37 – 45 şi 55 – 57) 159

Faţa roşie întrupează Ura, cea palidă – Neputinţa, cea neagră de etiopian – Ignoranţa. Fiecare din cele trei guri devorează un trădător, Iuda, Brutus, Cassius. Se poate recunoaşte masa lui Janus şi a Lăcomiei cu pofta sporită, dar sub o 31 formă diabolică.

Şi şi în *Bible moralisee* executată în jurul anuli 1226, şi în replicile sale ulterioare160, Satan ci masca triplă purtând o singură coroană, este identificat adesea cu Antihrist. Poate fi regăsit în desenul lui Grünewald (cca. 1523 – 1524), cu cele trei capete cu trăsăturile grosolane şi strâmbe, sudate pe acelaşi trup, cu un nimb comun (fig. 16). Edgar Wind a crezut că recunoaşte aici pe cei trei bărbaţi ai sfintei Ana1 (S1, dar Schönberger162, legându-le de figuraţiile din prima

jumătate a secolului al XIII-lea, vede în această imagine o Antitrinitate protestantă.

Infernurile sub forme animale conţin, la rândul lor, asemenea capete. Botul Leviatanului sfărâmând mulţimea de damnaţi se dublează şi se triplează ca în gliptică.

În primele *apocalipsuri* anglo-normande163 prăpastia infernului este o imagine dublă de gorgonă, aceeaşi ca pe un scarabeu din Tharros164 cu două feţe unite simetric de o parte şi de cealaltă a gurii. Singurele diferenţe: gura e uriaşă – e o baltă de foc în care arde pucioasă – şi măştile în fiecare parte sunt însufleţite de o viaţă şi mai puternică, întregul formează un monstru inedit asemănător «unei moluşte (fig. 17). Faptul că această reprezentare a fost stabilită într-o serie de manuscrise legate de Saint Albans al cărui scriptorium a fost administrat de Matthieu Paris care a făcut, după cum am văzut, un inventar de pietre antice, este revelator.

În *Apocalipsele* celei de a doua familii Delisle-Meyer (grupul din Canterbury) 1155 moluscă capătă o a treia mască. Infernul devine un triunghi satanic cu capetele hidoase fixate la vârfuri şi legate prin cărnuri flasce formând punga unui abces uriaş. Capul, adăugat în plus, grupează el însuşi în cele două părţi ale frunţii mai multe feţe, combinaţie cunoscută şi din pietrele antice" *5 astfel că din această tumoare iese la iveală tot un chip triplu ca o altă reînviere a Antitrinităţii. *Apocalipsul* scilografiat1*7 care se leagă de primul grup revine la imaginea dublă de gorgoneion. Pe medaliile de bronz răspândite printre protestanţi între 1537 şi 1547 în Germania, Franţa, Anglia, capetele *di* cardinali sunt îmbinate în acelaşi fel cu capetele de nebuni şi de satiri, dar această combinaţie e legată direct de efigiile dublate, bătute pe monezile antice168.

Coifurile, în cazul cărora chipul purtătorului devine trunchiul unei creaturi stetocefale, reapar astfel în Evul Mediu dar provenind direct din imaginile pictate. Cea mai veche creastă de coif zoomorfică cunoscută se observă pe o pecete datată din 1224169. Fixat deasupra creştetului plat al co-foaui, capul de păun apare încă aplicat. Animalul sudat de coif ca de propriul său trup se constituie abia în a doua jumătate, către sfârşitul secolului al XIII-lea, mult timp după răspândirea acestor combinaţii sub forma unei fiinţe fantastice. Chiar desenele de coifuri propriu-zise par a fi schiţate mai întâi ca reprezentări de monştri. O creastă de coif în formă de gât de pasăre

poate fi semnalată pe arhivolta romană de la Aulnay, înălţată deasupra unei creaturi hibride ca pe Atena Polias, inspirându-se fără îndoială dintr-o temă antică. Filosofia din *Hortus Deliciarum* a lui Herrade din Landsberg (sfârşitul secolului al XII-lea – în jur de 1205) este şi ea încoronată, aşa cum am arătat mai înainte, de capete alegorice. În *Apocalipsul* de la Toulouse, alături de Infernul cu labe (fig. 3) se află şi un coif monstruos: Moartea însăşi, pe calul palid colorat, poartă pe cap o adevărată creastă vie, cu un bot înălţat pe un gât lung şi vărsând flăcări. Armura, la rândul său, îl atacă şi ea pe duşman.

Armurierii ce caută să transforme oamenii, dându-le nişte proporţii şi o statură supranaturale, făcând din ei nişte fiare de oţel şi nişte roboţi, reiau aceleaşi sisteme teratomorfe, dar în viaţă. Întregul bestiar al Evului Mediu se perindă pe crestele coifurilor170. În secolele al XIV-lea şi al XV-lea formelor lor devin din ce în ce mai complexe, din ce în ce mai mari. Sirene, vulturi bicefali, dragoni, lei, câini, patrupede înaripate şi licorni se ridică, se cabrează pe creştetul coifurilor (fig. 18). 33 Apar acolo măşti, busturi întregi de personaj? giruri de cai, ca la etiopienii din Asia. În cea mai mare parte din cazuri, trupurile sunt potrivite în aşa fel încât chipul cavalerului să se afle pe piept sau pe abdomenul lor.

Unii războinici caută să înfăţişeze prin îmbrăcăminte genii cu feţe şi virtuţi multiple. Alţii, purtând pe cap animale, se gândesc la vreun cavaler din Apocalips. La parăzi şi în lupte gryli vii apar din toate părţile. Pe o frescă din Königsberg (în jurul lui *1390*) 171 silueta unui cavaler având o creastă de coif gigantică în formă de gât de cocoş este aproape identică cu aceea a unor animale ornitomorfe din decorul marginal (fig. *19*). Alegoria germană a omului perfect, *der gute Mensch*, cu gâtul monstruos (a cărui sinuozitate îi dă timpul să se gândească înainte ca gândul să iasă) 172, aşezat deasupra unui cap de leu ce simbolizează inima, se leagă de aceste armuri şi în acelaşi timp de bestiarul anticizant. Dar nimic nu se poate compara cu ciudăţenia coifurilor înşirate într-un vestiar aşa cum se văd în *Le livre des Tournois* a regelui René de An/ou (în jur de 1450 – 1460) 173 şi pe un desen din *Wappencodex* de Grünberg (1483) 174. Este vorba de o adevărată menajerie zbătându-se şi agitându-se ca în cuşti (fig. *20*).

Toate vechile combinaţii ale antichităţii sunt restituite rând pe rând: reînvie grylul cu acefali, zeităţile cu mai multe chipuri, coifurile cu forme animale legate de apariţia şi dezvoltarea sa. C: clul reîncepe

în noile ambianţe şi se îmbogăţeşte, reluând aceleaşi elemente în ansamblul lor, fără ca introducerea acestora să fie simultană.

În acelaşi timp numai Blemyzii, luaţi direct din Pliniu sau din vreun alt text antic, şi geniile mitologice cu mai multe capete se răspândesc înainte de secolul al XIII-lea. Grylul propriu-zis vine în urma lor inspirând mai târziu deghizarea cavalerilor.

Din această evoluţie se poate desprinde o trăsătură caracteristică. Aceste minunăţii păreau predestinate unei lumi romanice avidă de tot felul de fantezii şi nu artei gotice unde de fapt puteau fi întâlnite din abundenţă. Care este cauza persistenţei lor? Nu poate fi vorba de ignorarea izvoarelor, deoarece comorile mănăstirilor şi ale regilor erau mereu pline de geme. Afluxul lor masiv după cea de-a patra Cruciadă, înnoirea cultului pietrelor gravate, renaşterea magiei explică amploarea acţiunii lor şi nu data. Toate imaginile erau încă dinainte la îndemâna *artiştilor*. Dacă nu le-au folosit este numai pentru că formele lor nu erau încă pregătite să le primească. Fără îndoială pentru ca aceste făpturi microscopice, gravate delicat, să poată fi integrate şi reproduse în masă în compoziţiile din Evul Mediu a fost necesară mai întâi o slăbire a stilului monumental şi o căutare a preţiozităţii, asociate adesea cu o redeşteptare a stilului caroling: an. Cele mai vechi figuraţii ale grylului nu se află oare pe emailurile unei racle sau pe un stuc, restituind cu strălucire tradiţiile anticizante ale Imperiului. Marea lor epocă este cea în care arta se învecinează cu orfèvreria.

V

Două elemente caracterizează ultimul stadiu al grylului gotic: o dislocare, o viaţă şi mai impetuoasă şi mai intensă. Fiinţa compozită se descompune adesea în iniţialele şi vinietele secolelor al XV-lea şi al XVI-lea. Capetele, chipurile şi crestele de coifuri se desprind unele de altele. Măştile unui chip dublu sunt separate printr-o linie sau prin curba unei litere. Capul de animal nu mai este sudat în spatele capului omenesc ci doar juxtapus. Gâtul păsării ieşind din craniu pare uneori smuls. Toate părţile rămân la locul Jar dar fără să formeze un organism175. Vietatea se desface în decorul cărţilor. Dar această evoluţie este secundară. Un realism brutal şi debordant o caracterizează în cursul acestei perioade. Niciodată monstrul n-a fost atât de exact în detalii, atât de extraordinar în ansamblu ca la Hieronymus Bosch.

Grylii formează aci o adevărată legiune şi apar sub toate formele: gryl-pasăre, gryl-insectă, cu un chip omenesc pe torace asemenea unor muşte din gemele anticem, chipuri duble177, personaje cu un nas pe spate178, acefali, capete cu picioare – acestea din urmă deosebit de numeroase (fig. 21). Nu mai e vorba de nobilele măşti greco-romane, nici de figurile groteşti din caraghioslâcurile marginale, ci de portrete.

Capete puhave, cu bărbia greoaie, cu ochii inexpresivi, capete osoase, crispate de groaza, capete zâsmbitoare de oameni cheflii şi poznaşi, se mişcă în libertate, fixate direct de labe179. Aerul lor firesc este şi mai deconcertant decât dacă ar fi chipuri monstruoase. În *Retablul Eremit HoreO*, pe voleul din stânga, în prim plan, un cap de femeie cu picioare încălţate cu cizme, ne priveşte sever şi aproape patetic. Capul îi este, după moda vremii, acoperit de un voal alb, dar deasupra se ridică o bufniţă în cuibul său asemenea unei creste de coif ornitomorfe.

Coifurile devin adesea la Bosch fiinţe însufleţite şi complet independente. În desenele de la Oxford un coif sare ca o broască, un altul zboară, purtat de creasta sa înaripată. Sunt asemănători monştrilor lui Grünberg, scăpaţi din vestiarul lor.

În *Judecata de apoi* de la Viena, care nu este decât o replică dar pe care Lucas Cranach a copiat-o de asemenea cu ocazia şederii sale în Ţările de Jos181, aceste făpturi apar peste tot: la stânga, pe acoperişul unei case un cap bărbos cu labe poartă o mitră bizantină, mai jos un cap omenesc cu coif călăreşte o pasăre fantastică; un alt cap cu picioare uriaşe *înaintează*. În urma unui grup de monştri; între cei doi un acefal învârte o armă deasupra capului; mai încolo apare un cap cu picioare într-un ou. Grylul este unul dintre actorii principali din ultimul act al istoriei lumii.

În *ispitirea sfântului Anton* de la Lisabona182 grylul ocupă de asemenea un loc important. Pe voleul din dreapta o figura de Baubo stă pe jos cu un pumnal în pântec. Pe panoul central un gryl se agită într-o barcă. În stânga, capul unui unicorn circulă pe o crupă de măgar. Scena cea mai enigmatică se află însă în centrul tabloului: un cap cu picioare, purtând un turban închis la culoare stă jos cu dezinvoltură în faţa unui pustnic. Sfântul Anton îl zăreşte şi se întoarce cu spatele. Totul e la locul lui în acest profil cu trăsăturile grosolane dar regulate. Picioarele musculoase, încălţate cu cizme peste nişte ciorapi colanţi

sunt de un realism extraordinar. Tocmai acest firesc în cadrul imposibilului este singurul lucru care pare să-l sperie pe sfânt în mijlocul dezlănţuirii diavolilor. Capul îl priveşte cu stăruinţă. Pare să se lege un dialog. Întreaga viziune se desfăşoară în jurul acestei conversaţii mute a grylului cu călugărul. S-a încercat chiar să se recunoască un autoportret al lui Bosch în această figură183. Prin atitudine, anatomie, trăsături ea se apropie de monstrul gravat pe falsa pecete antică a lui Raoul Aubry, judecător din Lille, din jurul lui 1320 (fig.

Toată pictura cu diavoli reia şi multiplică aceste fiinţe fantastice. Ele se regăsesc în tablourile legate mai mult sau mai puţin de arta maestrului de la's Hertogenbosch, la Jean Mandyn, Henri met de Bles, Pieter Huys, Brueghel şi la numeroşi pictori minori. Protagoniştii unei *ispitiri* a sfântului Anton de la Berlin sunt, odată mai mult, un cap de animal cu labe, un cap omenesc pe nişte picioare mari, un gryl într-un ou, având deasupra capului un braţ înarmat. Într-un *Infern* de la Viena184, Leviatanul nu este un bot cu labe ci un stetocefal întreg având pe abdomen o gaură uriaşă pe care o mai întinde şi mai mult cu mâinile. Brueghel îi dă drept complici lui Hermogene, şarlatanul care l-a înfruntat pe sfântul Iacob, un acrobat cu faţa pe piept dar răsturnată cu ochii în jos, un cap cu patru labe, un cap cu două frunţi şi două braţe purtând o lungă scufie de noapte şi un cap de măgar cu picioare. Grylul figurează, de asemenea, în alegoriile Răbdării, Mâniei, Zgârceniei şi Luxurii. În *Lăcomia*, creasta coifului este făcută dintr-o ceaşcă şi o lingură185. Geniile greco-romane reapar din ce în ce mai vai, din ce în ce mai absurde, continuând în acelaşi timp o serie medievală.

Această înflorire a temeior antice în ultimii ani ai secolelor al XV-lea şi al XVI-lea este atât de puternică încât se poate pune întrebarea dacă nu e acum în legătură directă cu Renaşterea. Lucrarea *Comentariu's de la Pintura* a lui Don Felipe de Guevara (cca. 1560) 184, fiul lui Don Diego, inspector regal al atelierelor de tapiserie ale Margaretei de Austria, care l-ar fi putut cunoaşte pe Bosch (Regenta Ţărilor de Jos avea de la el o *ispitire*), aruncă o lumină neaşteptată asupra acestei probleme.

„Am găsit, spune el, cu puţină vreme în urmă, un alt gen de pictură numit *gryllo*. Acest nume i-a fost dat de Antiphilos, care a pictat un om pe care l-a numit în glumă *gryllo*. De atunci, acest gen de pictură

a luat numele de gryllo. Antiphilos s-a născut în Egipt şi a învăţat de la Cresidene acest gen de pictură care mi s-a părut asemănător aceleia pe care epoca noastră o apreciază atât de mult la Bosch sau Bosco, cum îl numim noi, care a fost întotdeauna ciudat pentru că picta personaje caraghioase şi poziţii ciudate…"

În acest fel cuvântul „gryl" este pronunţat şi folosit în accepţiunea sa modernă de către un colecţionar al operelor lui Bosch, aproape contemporan cu el. Se poate ca în această epocă termenul să fi avut un sens mai general şi ca apropierea cu textul lui Pliniu să nu se datoreze decât unui hazard de erudiţie. Totuşi, printre creaturile legate de lumea greco-romană, fiinţe compozite cu capete multiple şi deplasate se acumulează cu deosebire în tablourile sale. Şi, pe de altă parte, în *Trăite des gemmes antiques* ale canonicului Maca-rius (m. 1614) '87 numele de gryl este rezervat exclusiv monştrilor combinaţi cu măşti, având labe şi o creastă de coif în formă de cap de cal. Ele figurează, ca şi la pictorii Infernului, într-o categorie demoniacă, „turme îngrozitoare şi necurate de diavoli". Chiar dacă, la început, termenul a putut păstra o accepţie mai largă şi mai conformă cu Pliniu, el nu întârzie să fie limitat la un anume 38

bestiar. Nimic nu este mai revelator decât această introducere a numelui de gryl, în secolul ultimei sale înfloriri. Răspândiţi la început fără cunoaşterea exactă a izvoarelor, ca elemente antice *şi* exotice neprecizate, grylii renasc la un moment dat ca „o manieră elenistică" identificată. În şcolile din nord, Renaşterea este foarte precoce, cel puţin în ceea ce priveşte anumite teme. Ea îmbracă la început o formă monstruoasă şi se dezvoltă direct din Evul Mediu.

NOTE

1. În ceea ce priveşte elementele antice care supravieţuiesc în Evul Mediu în general, vezi T. PIPER *Mythologie und*

Symbolik der christlichen Kunst, Weimar, 1847 – 1855;

A. SPRINGER, *Nachleben der Antike im Mittelalter*, Bonn.

1886; F. VON BEZOLD, *Das Fortleben der antiken Gotter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn, 1922; H. LIEBEN-SCHUTZ, *Fulgentius metaforalis, ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Studien der

Bibliothek Warburg, IV, Leipzig, 1926; J. NORDSTROM.

Moyen âge et Renaissance, Paris, 1933. În ceea ce priveşte aporturile antice la imagistica Evului Mediu vezi F. SAXL

şi E. PANOFSKY, *Classical mythology în medieval an*.

Metropolitan Museum Studies, IV, 2, New York, 1933;

J. ADHfiMAR, *Influences antiques dans l'art du moyen* âge *français*, Londra, 1937. Vezi şi J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques*, The Warburg Institute, Londra, 1939.

2. În ceea ce priveşte influenţa antică în sculptura Roma nică, vezi în special M. DURÂND-LEFEBVRE, *An galloromain et sculptare romane*, Paris, 1937 şi J. Adhemar, op. cit.

3. Vezi E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig-Berlin, 1930, p. 18 şi următoarele; F. SAXL şi E. PANOFSKY, op. cit.

4. J. BALTRUSAITIS, *Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge*, Paris, 1939, cap. IV, *Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du moyen âge*.

5. Aportul antic în exprimarea figurativă a lunilor a fost studiat de J.C. WEBSTER, *The Labors of the Months în antique and medieval art to the end of the Xllth century*, Princeton, 1938.

6. W. SCFIMITZ, *Die bemalten Holzdecken im Museum zu Metz*, *Zeitschrift filr christliche Kunst*, 1897.

7. L. DE VESLY, *La ceramique ornementale en Haute-Normandie pendant le moyen-ăge et la Renaissance*, Rouen, 1913, pl. XV.

8. F. BOND, *Woodcarving in English Churches*, I, Mise

9 ricordes, Londra, 1910, fig. p. 109.

9. *Ibid*., fig. p. 68.

10. M.R. JAMES, *A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fkzwilliam Museum*, Cambridge, 1893, fragment nr. 1, pl. XVIII.

11. E. MILLAR, *Les principaux manuscrits a peintures du Lambeth Palace a Londres*, în Bulletin de la S.F.R.M.P.

1924, ms. 233, pl. XXXVII.

12. E. MILLAR, *La miniature anglaise aux XIV et XV siècles*, Paris, 1928, pl. 52.

13. De exemplu Oxford, Douce 180, 1270, E. MILLAR, *La miniature anglaise* II, pl. 93; Toulouse, ms. 815, 1286 – 1314, f» 9 v A. AURIOL, *L'Apocalypse du couvent des Augustins à la Bibliothèque de Toulouse*, *Les tresors des Biblio theques de France*, II, Paris, 1929; Dresda, ms. 50 şi 117, sec. XIV, R. BRUCK, *Die Malereien în den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresda, 1906, fig. 89 şi 91.

14. A. HASELOFF, *Eine thuringisch-sachsische Malerschule des XIII Jahrh*., Strasbourg, 1897, fig. 109, pl. XLVI, ms. Wolfenbiittel, după

1235.

15. L. BEGULE, *Monographie de la cathedrale de Lyon*.

Lyon, 1880, de serie, pl. IV, portal stâng, partea stângă.

16. *The New Paleographical Society*, Londra, 1903, part. I, pl. 16, Douai, ms. 171 şi S.C. Cockerell, The Gorleston Psalter, Londra, 1907, pl. XVIII.

17. E. MILLAR, *La miniature anglaise*, II, pl. 57.

18. A. DURIEUX, *Les miniatures des manuscrits de la*

Bibliothèque de Cambrai, Cambrai, 1861, pl. 11. Vezi şi o carte spaniolă din 1508, The British Museum Quarterly, V.

Nr. 3, 1936, pl. XXXI.

19. Abatele V. LEROQUAIS, *Les Pontificaux des Bibliotheques de France*, Paris, 1937, pl. CXVII, CXVIII.

Pontifical roman din secolul al XV-lea, Bibi. mun. din Lyon, ms. 5144.

20. O. JENNINGS, *Early woodcut iniţials*, Londra, 1908

fig. p. 209, 229, 230, 250.

21. M. GEISBERG, *Der Deutsche Einblatt – Holzschnitt* in der *ersten Halfte des XVI. jahrh*., *X*, München.

1924, pl. 33.

22. G. WARNER, *Queen Mary's Psalter*, Londra, 1912, pl. 198.

23. *Psaltirea* din Ormesby, O. SAUNDERS, *English*

Illumination, II, Pantheon, 1928, fig. 109.

24. G. WARNER, *Illuminated manuscripts of Dyson*

Perrins, Oxford, 1920, pl. CXV, ms. elveţian, C. 1312.

25. G. WARNER, Queen Mary's Psalter, pl. 175, 176.

178; The New Palaeographical Society, seria II, part. III, pl. 71, ms. parizian, începutul secolului XV; H. MARTIN.

La miniature française du XIII au XV siècle, Paris.

1923, pl. 69, Beau Breviaire al lui Charles V au. 1380.

26. *Psaltirea Tenison*, *J*. HERBERT, *Illuminated manu scripts*, Londra, 1911, pl. XXIV; *Psaltirea* lui ROBERT DE

LISLE, 1339, E. MAUNDE THOMPSON, *English illumi nated manuscripts*, Londra, 1895, pl. 17; BRUNET LATIN, 1330, H. YATES THOMPSON, *lllustrations of o ne hundred tnanuscripts*, VII, Londra, 1918, ps. LXIX; ms. 22 din Gând, L. MAETERLINCK, *Le geme satirique dans la peinture flamande*, Paris, 1907, fig. 85 şi 121; *Heures* ale Louisei de Savoie, secolul XV, Abatele V. LEROQUAIS, *Les Livres d'Heures de la*

Bibliothèque Nationale, Paris, 1917, pl. LX şi LXII; L. OLSCHKI, *Manuscrits français a peintures des Bibliotheques d'Allemagne*, Geneva, 1932, pl. IX.

27. O. JENNINGS, op. cit., fig. p. 230.

28. *Biblia* lui William din Devon, 1251 – 1274, R. MIL-LAR, *La miniature anglaise du X au XIII siècle*, Paris, 1926, pl. *77*; poezia lui Robert de Blois, sfârşitul secolului XIII, Arsenal, 5201, H. MARTIN, *La miniature française*, pl. 24; stranele din Vendôme, stranele din Chichester, cca. 1330, F. BOUCL, op. cit., fig. p. 12; stranele şi portalul Librarilor din Rouen, J. ADELINE, *Les sculptures grotesqu.es et symboliques*, Rouen, 1879, pl. XLVI.

29. P. CLEMEN, *Romanische Monumentalmalerei în den Reinlandern*, Düsseldorf, 1916, p. 524, fig. 372.

30. R. BERNHEIMER, *Romanische Tierplastik*, München, 1931, pl. L, fig. 153.

31. C. BABELON, *La gravure en Pierre fine*, Paris, 1894, fig. 135; E. GEBHART, *Gemmen und Kameen*, Berlin, 1925, fig. 140.

32. A. FURTWANGLER, *Beschreibung der geschnitunen Steine im Antiquarium zu Berlin*, Berlin, 1896, nos 8536, 8538; J. MACARIUS, *Abraxes seu Apistipistus, quae est antiquaria de Gemmis Basilidianis disquisitio*, Anvers, 1657, p. 37; S. REINACH, *Pierres gravees*, Paris, 1859, pl. 26, fig. 50 – 11.

33. A. FURTWÂNGLER, *Beschreibung*, nr. 8536.

34. Ibid., nos 3341, 3344, 8532; C.W. KING, *Antique gems and rings*, Londra, 1872, pl. LVI, 4 şi 5; L. AUGUS-TINO, *Gemmae et sculpturae antiquae*, Frankfurt, 1694, no. 203.

35. A. FURTWÂNGLER, *Beschreibung*, no. 8533.

36. *Pierres gravees du Cabinet de M. Grivaud de la Vincelle*, desene originale din Cabinetul de Medalii al B.N.E. 86, no. 148, gemă de la Cabinetul de Medalii provenind din colecţia Luynes, 145.

37. A. FURTWÂNGLER, *Beschreibung*, nos 1798, 1801.

38. A. FURTWÂNGLER, *Die antiken Gemmen*, I, Berlin, 1900, pl. XXVI, 83; BESCHREIBUNG, nos 1805, 1806.

39. E. BABELON, op. cit. p. 176.

40. C.A. BOTTIGER, *Kleine Schriften*, Dresda, 1836, p. 460 – 461; A. FURTWÂNGLER, *Die antiken Gemmen*, III, p. 353 şi 363.

41. A. BLANCHET, *Recherches sur les grylles*, Revue des études anciennes, XLIII, 1921, p. 43.

42. A. FURTWÂNGLER, *Die antiken Gemmen*, III, p. 114 şi 288.

43. *The Illustrated London News*, mai 1932, p. 756, fig. 2, săpăturile de la Wooley.

lipiţi's, 1911 n 47

Londra 1931

Iniţiate

Pi26, fig. 5I 3

66. Ibid., pl. 24, fig. 48 – 10, pl. 131, fig. 64.

67. A. FURTWANGLER, *Beschreibung*, mele 1916, 1927.

1928 7815, 7817, 8523, 8527, 8528; C.W. KING, op. cit., pl. LVI, fig. 11.

68. A. FURTWANGLER, *Beschreibung*, no 8524.

69. S. REINACH, *Pierres gravees*, pl. 131, fig. 65.

70. Gryl din secolul III, găsit lângă Strasbourg, A. BLANCHET, op. cit., fig. 1.

71. J. HACKIN, *Recherches archéologiques a Begram*, Paris, 1939, p. 21, no 329, pl. LXI.

72. L. DELAPORTE, *Musée du Louvre*, *Catalogue des cylindres*, Paris, 1923, pl. III (A 1424); *Survey of Persan Art*, Oxford, 1938, pl. 255, DD, KK, fig. 371 d, f, g.

73. Vezi articolul lui S. REINACH, *Galea*, în Dareraberg e Saglio, Dicţionar al Antichităţilor, II, p. 1429 şi urm. *74*. S. REINACH, *Pierres gravees*, pl. 17, fig. 34 – 3, 4, 5, fig. 35-l, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9.

75. Un coif de paradă găsit într-o tabără romană de la Heddemheim, S. REINACH, *Galea*, fig. 3413; căşti de

Minervă, S. REINACH, *Pierres gravees*, pl. 30, fig. 60 – 2.

34, 5, 7, 10, 11, 12, 14, fig. bl-4.

76. S. REINACH, *Pierres gravees*, pl. 24, fig. 47 – 12.

77. Ibid., pl. 24, fig. 47 – 9, pl. 25, fig. 49 – 7, 8, fig. 50 – 3.

6, 7, pl. 90, fig. 73.

78. S. REINACH, *Galea*, fig. 3417.

79. H. GOETZ, *The history of Persian costume*, *Survey of Persian art*, fig. 745 g.

80. S. REINACH, *Galea*, p. 1450.

81. A. FURTWANGLER, *Beschreibung*, nr. 8527 şi

8528; S. REINACH, *Pierres gravees*, pl. 26, fig. 50 – 13, fig. 51 – 5.

82. J. SfiLIGMANN, *L'orfevrerie carolingienne*, în

Travaux du Groupe d'Histoire de l'Art de la Faculté des

Lettres de l'Université de Paris, Paris, 1928, p. 141.

83. W.S. KECKSCHER, *Relics of pagan andquity în medieval settings*, *Journal of the Warburg Institute*, I.

Londra, 1937 – 38, p. 204 şi urm.; A. DARCEL, *Le Trésor de Conques*, *pierres antiques*, *Annales archéologiques*, 1860, p. 327 – 333.

84. G.A.S. SNIDJER, *Antique and medieval gems on bookeovers* at *Utrecht*, *The Art Bulletin*, XIV, 1932; L.

PALUSTRE şi X. BĂRBIER de MONTAULT, *Le tresor de*

Trèves, Paris, s.d., p. 22.

85. E. BABELON, *Histoire de la gravure sur gemmes en france*, Paris, 1902, p. 64; H. WENTZEL, *Mittelalterliche*

Genmien, *Versuch einer Grundlegung*, *Zeitschrift des deutschen Vereins fur Kunstwissenschaft*, 1941, p. 46 şi urm.

86. Arhiepiscopul de York îşi pecetluia scrisorile, în 1154, cu o piatră reprezentând un monstru tricefal, arhidiaconul din Soissons, în 1189, cu o imagine a Ledei cu lebăda.

Guillaume de Champagne, arhiepiscop de Sens, în 1170, cu o Minervă purtând coif.

87. J. LABARTE, *Histoire des Arts industriels*, Paris, f.d., I, p. 205 şi 215.

104. IS. DEL SOTTO, *Le Lapidaire du XIV siecie d'après* le traité *de Jean de Mandeville*, Viena, 1862, p. 119

şi urm.

105. J. LABARTE, *Inventaire du mobilier de Charles V*, nr. 618.

106. F. DE MELY, *Du role des pierres gravees*, p. 26 şi 28.

107. CAMILLUS LEONARDUS, *Speculum lapidum*, Veneţia, 1502; cf. F. DE MELY, *Du role des pierres gravees*, p. 99.

108. R. DE LESPINASSE, *Les metiers et les corporations de la viile de Paris*, II, Paris, 1879, p. 81.

109. E, BABELON, *Histoire de la gravare sur gemmes*, p. 86 – 97.

110. G. DEMAY, *Des pierres gravees dans les secaux du moyen âge*, mele 249 – 268.

111. Ibid., nr. 268.

112. Ibid., nr. 265 şi G. DEMAY, *Inventar al peceţilor din Flandra*, Paris, 1873, nr. 2963, p. 331.

113. *W*.S. HECKSCHER, op. cit „pl. 30 e şi 3 la încă din Ev*anghelierul A*dei, din Trier (cca. 800), miniatura reproduce geme antice pe un frontispiciu, montate ca într-o raclă. Autorul înfăţişează,

de asemenea, o foarte curioasă statuie a regelui David ducând Fecioara în mâinile sale (Muzeul din Basel, secolul XIV). Capul său este o camee cu masca de Meduză. Statueta se ridică pe un sardonix ornat cu un leu.

114. Brit. Mus., Cotton, NERO D.I., C.C. OMEN, *The Jeivels of Saint Albans Abbey*, *The Burlington Maga zâne*, LVII, 1930, fig. IV.

115. A se compara grylul din manuscrisul 117 din Cam brai (A. DURIEUX, op. cit., pl. 11) cu grylul lui L. AUGUSTINO (op. cit., p. 203), grylii peceţilor mele 8558 şi 8535 de A. FURTWANGLER (*Beschreibung*), cu figurile de la paginile 222 şi 230 de O. JENNINGS (op. cit.) de exemplu.

116. S. DE MELY, *Du role des pierres gravees*, fig. V.

117. W. DIEPIN, *Die romanische Bauplastik în Klosterrath*, *Würzburg*, 1926, p. XLI, fig. 3.

118. Stranele din Norwich, G.C. DRUCE, *Some ab normal and composite human forms in English church architecture*, *Archaeological Journal*, 1915, fig. 1.

1! 9. A. DURIEUX, op. cit., pl. 17, *Cambrai*, ms. 124, secolul XVI.

120. M.R. JAMES, *Marvels of the east*, Oxford, 1929.

Pentru tradiţiile – literară şi iconografică – anticizante ale acestor minuni, vezi R. WITTKOWER, *Marvels of the east*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 159 – 197.

121. A. DE LABORDE, *La Câte de Dieu*, Paris, 1889, pl. C II, ms. de Nantes, 1478.

122. E.H. LANGLOIS, *Essai sur les Danses des Morts*, I, Rouen, p. 301.

— *Nster J* C" *DRUrv X i se* «*ree J ca Pl bolique*, *Diable Triprosope*, Revue d'histoire des religions, 1914, p. 125 şi urm.

159. Rămas-am mut de spaimă şi mirare / când feasta lui văzui c-adăposteşte / un chip] a mijloc, roşu-nchis, îmi pare, / şi alte două ce rânjeau drăceşte / de peste umeri, drept în sus, egale / şi-ngemănate se-ntâlneau în creştet. /

Cel drept bătea în alb-gălbui spre poate, / iar cel de-a stingă ce vădea atare / precum pălmaşii de pe Nil de vale /

…/ Ca meliţa bătea din dinţi rupând / cu fiice gură piept, grumaz, picioare, / şi trei deodată canonea muşcând.

(În româneşte de *Eta Boeriu*).

160. A. DE LABORDE, *La Bible moraliste illustrie*, *conservee a Oxford*, *Paris et Londres*, Paris, 1911 – 1921, pl. 106, 112, 239, 656, 722.

161. E. Vi IND, *Santé Pagnini and Mickelangelo*, Gazette des Beaux Arts, Melanges Henri Focillon, 1944, p. 220.

162. O. SCHONBERGER, *Grünewald Drawmgs*, New York, 1948, no 35. Raportul temei cu Antichitatea clasică a fost studiat de E. MARKERT, *Trias Romană*, Zur Deutung einer Grünewaldzekhnung, Waliraf-Richartz Jahrbuch, 1943.

163. L. DELISLE et P. MEYER, *L'Apocalypst en jrancais au XIII siècle*, B.N., ms. fr. 403, Paris, fo'. 42.

164. A. FURTWANGLER, *Die antike Gemmen*, I, pl. XV, 71.

165. *Apocalypses* de la Cambrai 482, H. YATES
THOMPSON no 55 şi din Brit. Mus., ms. 17333, vezi
H. YATES THOMPSON, op. cit., *IV*, pl. XXXVI şi
E. MILLAR, *Souvenir de l'Exposition des manuscrits français*, pl. XXVII.

166. S. REINACH, *Pierres gravees*, pl. 24, fig. 48 – 10.

167. P. KRISTELLER, *Die Apocalypse*, *alteste Blockbuchausgabe*, Berlin, 1916, pl. XLV; F. DIDOT, *Des Apo calypses figurees manuscrites et xylographiees*, Paris, 1870.

168. CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, 1876, p. 281 – 282.

169. G. DEMAY, *Le costume de guerre et d'apparat d'après* les *secaux du moyen âge*, Paris, 1875, pl. XXIII, sigiliul lui Matthieu de Montmorency. Creasta coifului lui
Richard Inimă de Leu, datat din 1198, format dintr-o egretă albă, având în centru leul Angliei, nu era decât un simplu panaş.

170. C.N. ALLOU, *Études sur les casques du moyen âge*, *Mémoires de la Société Royile des Aiitiquaires de*
France, 1835; L. LARCHEY, *Anaen Armorial equestre de la Toison d'Or et de l'Europe du XV<? siècle*, Paris, 1890;
H. G. STROHL, *Heraldischer Atlas*, Stuttgart, 1909; W. G.
BLACKIE MURDOCH, *Some Scottish amintials*, The
Connoisseur, 1935, p. 291 şi urm.

171. H. EHRENBERG, *Deutsche Malerei* când *Plastik von 1350 – 1450*, Bonn, 1920, fig. 46 şi E. MILLAR, *La miniature anglaise*, II, pl. 57.

172. W. STRAMMLER, *Allegorisebe Studien*, *Deutsche*
Vierteljahrsschrijt fih Literaturwissenschaft und Geistge48
173.
schichte, XVII, 1939, p. 9 şi urm. Ideea gâtului de cocor evitând

cuvinte negândite se regăseşte şi în *Roman* de Sidrach (ultimul sfert al secolului XIII); cf. CH. V. LANGLOIS, *La connaissance de la nature et du moyen âge*, Paris, 1911, p. 243. Imaginea a fost descrisă de poeţii germani din secolul al XIII-lea, dar primele reprezentări cunoscute nu sunt decât din secolul al XV-lea.

173. A. BLUM şi PH. LAUER, *La miniature française aux XV et XVte silele*, Paris, 1930, pl. 33.

174. H.G. STROHL, op. cit., fig. 2.

175. O. JENNINGS, op. cit., fig. 196, 200, 208, 243.

176. A. FURTWÂNGLER, *Die antiken Gemmen*, I, pl.
XXVI, 83.

177. Desenele de la Oxford, CH. DE TOLNAY, *Hiero nymus Bosch*, Basel, 1937, pl. 105.

178. *Ibid*., pl. 67, fragment din *Judecata de apoi*, descoperit în depozitele Pinacotecii din München.

179. CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, pl. 102.
105, 107, 112.

180. *Ibid*., pl. 57.

181. *Ibid*., pl. 62 – 66 şi J. FRIEDLÂNDER şi J.
ROSENBERG, *Die Gemalde von Lucas Cranach*, Berlin.
1932, pl. 88.

182. CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, pl. 37.
38, 40, 41, 42, 45.

183. M. BRION, *Bosch*, Paris, 1938, p. 40.

184. P. LAFOND, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, p. 40.

185. R. VAN BASTELAER, *Les estampes de Peter*
Brueghel l'Ancien, Bruxelles, 1908, pl. 117, 118, 124, 125.
128, 129, 131.

186. CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, *p*. *7S*, nota 1 din *Sources littéraires*; cf. H. DOLLMAYR.

H. *Bosch und die Darstellung die vier letzten Dinge*, *ahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A.H*. *Kaiserhauses*, \%*n*, p. 244; F. SCHMIDT-DEGENER, *Un Tableau de Jérôme Bosch au Musée de Saint-Germain-en-Laye*; *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, I, p. 150, nota 4.

187. J. MACARIUS, op. cit., p. 37.

II. CIUDĂŢENII ALE SIGILIILOR ŞI MONEDELOR ANTICE

Gliptica aduce în Evul Mediu un foarte mare număr de motive groteşti. Printre acestea „jivina în cochilie" ocupă un loc special pe

gemele antice: cai1, măgari2, ţapi3, cerbi4, cocoşi 5, elefanţi6, iepuri de câmp7, şoareci8, doi patrupezi deodată9 apa/r dintr-o cochilie mare în formă de spirală ca un melc. Câteodată un câine sare din cochilie aruncându-se asupra unui iepure de casă10, jivina atacă un om", un elefant duce cu trompa o făclie sau un trunchi de copac12. Animale gigantice şi libere ies în mod misterios dintr-un obiect mic (fig. 23). Afrodita s-a născut în aceleaşi condiţii. Legenda ei a fost comparata cu mitul unui ou căzut în Eufrat, clocit de o porumbiţă şi din care ar fi răsărit o frumoasă divinitate. Aceasta ar fi devenit zeiţa greacă a fecundităţii13, în timp ce coaja oului ar fi fost preschimbată în cochilie. Pentru Deonna14, ca şi pentru Stephani15, Fenicia este locul acestei geneze, dar primul o vede într-o cochilie plată de tipul tridaona în care figura omeneasca apare în reflexele de sidef, cel de-al doilea într-o purpură. Pe moneda din Tir, este reprezentată numai cochilia în timp ce pe piesele din Hatria, capul unei femei cu părul în vânt, poate fi chiar Afrodita însăşi, iese dintr-o cochilie rotundă16. Numele de *purpurissa* dat de romani Venerei ar confirma această origine. Totuşi, zeiţa romană apare în general din mari cochilii de melci marini de genul scoică-pieptene. Uneori valvele se depărtează ca nişte petale lăsând să se vadă capul şi bustul, alteori ele se deschid ca nişte aripi17. Semnificaţia lor variază; ele sunt platoşa trupului, apărătoarea sa, emblema castităţii şi în acelaşi timp, generatoare de fiinţe vii. Ca atare ele simbolizează ideea de reînviere şi de viaţă viitoare şi poate tocmai de aceea cochilia va decora sarcofagele romane. Ea *se* regăseşte în decorul de arhitectură. Având ca ornament o valvă, nişa statuii îi conferă o strălucire a imortalităţii18.

Zeiţa nu este singura cu această origine: Eros, fiul şi însoţitorul său, este şi el reprezentat în cochilie 19, plată02 sau rotundă21. Pe o gemă el se joacă cu un iepure de câmp, un alt atribut ieşind ca şi el dintr-o vizuină în spirală22. Tot ceea ce înconjoară divinitatea poate să se fi născut în mod analog şi nu este exclus ca în cochilie să se afle şi alte animale, şi în primul rând ţapul. În acelaşi timp cadrul cultului său e depăşit prin bogăţia acestui bestiair. Este un sistem cosmogonic mai vast şi Afrodita însăşi nu este decât una dintre aceste forme multiple.

Pentru popoarele riverane, marea se află la origina tuturor fiinţelor, chiar a animalelor terestre: calul vine de aci, în cortegiul lui Poseidon23. Toată gândirea lui Anaximandru şi a lui Thales este dominată de aceste credinţe în magia apei24 şi de ele se leagă fără

îndoială şi miracolele marii cochilii de melc marin. Se poate ca purpura să fi contribuit la început la propagarea acestei întregi faune. Purpura nu este oare sânge, adică viaţă, corpul unui animal? Dar şi alte cochilii dau naştere la patrupede şi la păsări. În cea mai mare parte din cazuri, ele rămân totuşi din specia rotundă a nautililor sau chiar în gliptica romană târzie în care aceste figuri au câteodată un caracter comic de melci obişnuiţi.

Evul Mediu reia multe dintre aceste motive şi simboluri. Bizanţul adaptează cochiliile plate ale sarcofagelor la decoraţia arcaturilor (Baptisteriul Ortodocşilor şi San Vitale din Ravena). Pe anu-Kl mite fildeşuri din secolul al iX-lea nimburile sfinţilor par a le reproduce striaţiile25. Ele provin poatt din cochilia-rozasă care străluceşte în jurul flăcărilor pe lămpile cartagineze26. Până în epoca carolingiană mormintele conţin adesea cochilii de melc – alegorie a unui mormânt în care omul se va trezi. Dar imaginile se înmulţesc mai ales în arta gotică. Ele reiau aci tradiţia simbolismului creştin al învierii. Într-o Carte de rugăciuni, un melc figurează alături de Lazăr ridicat din mormânt27 ca şi pe un sarcofag al Muzeului din Latran, cu Ionas aruncat din pântecele balenei28. Adesea animalul caricaturizează cavalerul ascuns în armura sa29. Dar cochilia va fi reprezentată de aci înainte mai ales ca un obiect magic, generator de monştri. Cu formele sale regulate de o remarcabilă perfecţiune, păstrând în ea vuietul valurilor, ea are de la început calităţi supranaturale. Dacă se află pe un munte ea s-a format acolo din constelaţii. Leonardo da Vinci mai utilizează încă această legendă30.

Astfel, pe gemele antice, cochilia conţine animalele cele mai neaşteptate: un iepure de câmp31, o pasăre32, un cerb33, un câine34 ies din ea ca dintr-o cutie de prestidigitator. În *Trhs Riches Heures ale* ducelui de Berry (1410 – 1416) 35 şi în *Haus-buch* a lui Wolfegg (1460 – 1465), atribuit de Bühler lui Heiirich Mang36, Capricornul Zodiacului apare în acest fel. Acest semn corespunzând celei mai mari părţi din luna ianuarie este deci naşterea anului însuşi. Melci ciudaţi cu cap de om bărbos şi urechi de iepure37, purtând pe cap o mitră şi având labe de patruped38, cu labe de patruped şi braţe omeneşti sunt zămisliţi din volutele sale. *Cartea*. *de rugăciuni* a Margaretei de Beaujeu (cca. 1363) abundă de asemenea figuri groteşti. Multe dintre ele şi-au părăsit carapacea şi nu mai păstrează din ea decât răsucirile. Capete de câini, de lup, de pasăre, de iepure, capete omeneşti sunt potrivite

direct pe moluşte fără protecţie. Bestiarul greco-roman este reîncarnat în caraghioslâcuri (fig. 24). Cochilia gotică dă naştere de asemenea la oameni. Pe un relief din Suippes 52

(Marna, secolul al XV-lea) 40 un cap, purtând o cască dintr-o cochilie, apare ca cel al Afroditei pe monezile din Hatria. Totuşi, în general, nu zeiţe frumoase ies din cochilie în Evul Mediu, ci figuri monstruoase şi demoni. În cele mai multe cazuri, sunt, ca şi în antichitate, făpturi terestre. Doar sirena-peşte, cu coada ei în teacă de sidef, aparţine unei familii marine41.

La catedrala Saint-Remi din Reiims, pe un relief din secolul al XV-lea42 personajul îşi arată torsul întreg. La Thorailles (secolul al XV-lea) 43, la Toumsur-Marne (secolul al XV-lea) 44 lasă să se vadă picioarele. În *Grădina Desfătărilor* debosch45 naşterea se produce într-o scoică: picioare subţiri se agită între valvele negre pe care un om le poartă pe spate. Pe o gravură de Cock după acelaşi artist46 scoica pluteşte plină de muzicanţi burleşti, în timp ce Botticelli reprezintă cochilia marină cu Venus în toată splendoarea ei, flamandul face din ea o *corabie a nebunilor*.

Cochilia dă naştere şi la diavoli: la Rouen, pe stranele Palatului de Justiţie47, un personaj cu aripi şi urechi de liliac apare pe jumătate dintr-un nautil. Într-un manuscris englez din secolul al XIII-lea48 demoni ţâşnesc din cele două porţelanuri, numite şi cochiliile Venerai. Câinele care iese din reperul său conic în *Coborârea în Limb* de Bnueghe149 este fără îndoială o fiinţă infernală. O alegorie, concepută poate pentru o oglindă, de către Giovanni Bellini (cca. 1488) 50 înfăţişează doi oameni purtând o cochilie fusiformă gigantică din care alunecă asemeni unei moluşte o făptură omenească goală (fig. 25). Chipul său exprimă viciul; un şairpe îi încolăceşte braţele. Interpretată ca Ruşinea sau Clevetirea, ea se strecoară ou perfidie. Este, înainte de toate, o creatură a diavolului şi, la vederea ei, unul dintre cei care poartă cochilia se dă înapoi înspăimântat.

Micul şi reprezentările cochiliei generatoare sunt transpuse. Vietăţile care ies acum din ea fac parte dintr-o nouă familie dar geneza lor este identică.

53 Prin valoarea universală şi bogăţia sa, ea se ăpfopie de vechile doctrine cosmogonice, reflectate în gliptica greco-romană.

O altă temă, transmisa prin geme, este vasul zburător. Fără îndoială, globul înaripat, pe care stă încălecat un cinocefal înarmat cu o

torţa, care, în *ispitirea Sfântului Anton* de la Lisabona a lui Bosch51, planează în norii luminaţi de incendiu, provine direct din discul solar, atât de des reprezentat pe cilindrele asiriene52, dar navele care trec pe acelaşi cer53 sunt aproape toate copiate după gemele elenistice.

Cele mai vechi ambarcaţiuni erau ornate cu capete sau cu piepturi de animale. În Grecia şi în lumea romană era adesea un gât de lebădă. Reprodusă de gliptica54 şi de moneda alexandrină55 care accentuează elementele ornamentale ale figurii, această proră omitomorfa se măreşte şi întreaga navă se transformă în pasăre cu un catarg *şi* pânze. Uneori lebăda are aripile desfăcute56. Corabia pare a fi făcută mai curând pentru văzduh decât pentru mare. Totuşi, ea nu-şi ia oborul decât în ultima parte a sfârşitului secolului al XV-lea. Evul Mediu a colecţionat în special geme cu acest fel de reprezentări. Autorii de Lapidarii le atribuie diferite virtuţi: la Johan de Mandevâlle „o piatră pe care se afla o corabie cu toate catargele are virtutea de a te ajuta la nevoie" 57. Şi fără îndoiala prin aceste talismane Bosch a avut imaginea vapoarelor sale înaripate. Tripticul său înfăţişează două dintre ele: o raţă şi o lebădă. Unul este legat de mai. Palmipedul constituie întreaga carcasa şi doar prora ascuţită este de lemn. Cealaltă alunecă în văzduh. Are un catarg dar n-are pânze. Pasarea antică îşi întinde gâtul şi se ridică în sfârşit cu aripile sale. Purtat de decorul său, vaporul devine aeronavă. Frontierele dintre cer şi ocean sunt suprimate. Exemplul e dat şi de aci încolo toate vasele, chiar şi cele ihtiomorfe, pot fi adaptate la navigaţia aeriană.

Peştele este asociat într-un mod şi mai firesc unui vapor. El împodobeşte bărcile cretanilor şi toată carcasa ia adesea forma sa. Cu capul ascu54

ss ţit şi coada îndoită, el constituie şi corăbiile cu vâsle sau cu pânze de pe monezile persane şi greceşti58. Corpul este atât de strâns legat de galeră încât uneori cu greu se poate distinge dacă e vorba de un animal sau de o ambarcaţie. Pe anumite peceţi59 este într-adevăr o fiinţă vie: o platforma, nişte catarge şi nişte parâme sunt aşezate pe nişte delfiniob.

Această barcă-peşte este, la rândul său, reprezentată de Bosch. Ea are ochii strălucitori, gura deschisă şi, pe spate, un catarg şi nişte hobane. Identitatea cu modelul antic este absolută (fig. 26). Chiar şi pânza care acoperă corpul pe pietrele gravate este drapată în acelaşi fel. Odată mai mult pictorul de gryli a recurs la geme.

În *ispitirea Sfântului Anton* de la Lisabona, una dintre aceste corăbii se leagănă lângă o barcă or-nitomorfă, dar, pe de altă parte, identificată cu un vas conceput acum ca o maşină zburătoare, peştele se avântă ca o pasăre. O întreagă flotilă a acestui bestiar marin umple cerul. E o bătălie nar-valĕ, cu lupte cu lăncii şi cu torţe. Viziunea este feerică. Una dintre corăbii nu păstrează din animal decât ochiul şi pintenul cu dinţi de fierăstrău. Celelalte sunt toni şi delfini care plutesc fără aripi şi fără pânze. Bărbaţi şi femei galopează pe aceste animale. Nici aici nu e vorba de o descoperire: cavalerul pe un peşte sculptat deja pe temelia catedralei din Sens este răspândit în gliptică61 şi, mai mult, pe moneda antică, în special la Cy-sique şi la Tarente62 reprezentându-l probabil pe Taras. Câteodată, tânărul erou ţine un ton sub bra (63. Gestul este reluat la Bosch de un personaj încălecat pe un peşte. Totul pare să indice că, în aceste cazuri, artistul se inspiră dintr-o piesă de argint mai curând decât dintr-o piesă gravată. Vapoarele zburătoare se regăsesc la Pieter Huys64 şi la Brueghe165. Peste tot asistăm la o intervertire a elementelor: în cochilia de mare se nasc animale terestre şi văzduhul este locuit ca şi apa. Departe de a-l fixa în limitele sale exacte, redeşteptarea greco-romană tulbură lumea realităţii.

«versul monedeW r „artistcarea. Cărui a Alpfior la La Roma f H aleră etat? f cu fe

Piese de Ea care

LuPoaica

Coucy relatează că ar fi dat un anumit număr dintre ele nebunului regelui Lancelot pentru ca să le pună pe „son chapel avec les autres qui y sont" (1453) 84. Gustul şi ştiinţa numismaticei sunt în plină vogă şi tocmai în legătură directă cu această dezvoltare ia naştere o industrie a medaliei. Numele *medalia*, a cărui primă menţiune cunoscută datează din 1274, era la început sinonim cu monedă veche85. Printre diverse exemple de reproducere a antichităţilor, Schlosser86 semnalează o medalie „sarazină" a lui Posthumus (secolul al III-lea), copiată de un jeton din secolul al XV-lea. Ca şi gemele cu ilustraţii misterioase aceste lucruri aveau puteri magice şi ele au contribuit la răspândirea multor teme. împrejurările exacte ale acestei acţiuni au fost stabilite pentru *Les Tres Riches Heures* din Chantilly (cca. 1410 – 1416), în care două compoziţii – carul solar întovărăşind semnele Zodiacului şi regele călare în faţa Magilor – interpretează

direct medalionul de aur cu Heraclius şi Constantin, achiziţionat de ducele de Berry în 140287.

Dacă un mare număr de subiecte (corăbii şi peşti zburători, chipuri cu trei feţe, Lupoaica, Ve-nus în cochilie) comune numismaticei şi gemelor antice s-au putut răspândi pe două căi, altele par specifice monedei, aşa cum este acea jivină curioasă pe care o vom numi „patrupedul cu două picioare".

Anomalia se explică mai întâi prin uzura metalului. Anumite părţi ale înfăţişării calului se şterg cu timpul: picioarele sale par adesea detaşate. Acest joc se păstrează pe anumite piese modificate în mod barbar, dintr-o epocă veche, dar ca o regulă a desenului. Imaginea este dislocată progresiv: labele dinainte, ale căror legături sunt mai fragile, sunt plasate din ce în ce mai departe şi se plimbă liber88. S-a născut o fiinţă nouă. Ea nu-şi va găsi tipul său definitiv decât odată cu înlăturarea completă a membrelor separate.

Câţiva stateri ai parizienilor încep să reproducă acest ultim stadiu89, dar motivul se înmulţeşte în căminele anglo-saxone90. Având trunchiul continuat direct de un gât lung, trasat de aceeaşi curbă, imaginea a fost luată adesea drept un dragon. Uneori, două proeminenţe uşoare de-abia zărite rămân încă pe piept în amintirea membrelor amputate, dar, în general, de la crupă până la cap, corpul este neted. Nu s-ar mai spune că la început fusese vorba de un patruped, dacă nu s-ar fi păstrat din el poziţia orizontală. Lipsit de sprijin în partea din faţă, animalul pare suspendat. Este monstruos prin anatomie, dar şi mai monstruos prin încălcarea legilor echilibrului.

Tot în Anglia animalul renaşte în ultimele decade ale secolului al XIII-lea. Un manuscris din sudul englez (1280 – 1300) 91 şi *Psaltirea* din Peter-borough (sfârşitul secolului al XIII-lea) 92 înfăţişează reproduceri fidele. Apare în *Infernurile* an-glo-normande93 şi se răspândeşte odată cu miniaturile din estul Angliei94. Poate fi regăsit în sculptura stranelor95 şi în fresce96. O carte de schiţe în care erau adunate o serie de teme pentru artişti97 şi mormântul lui Richard al II-lea din Westminster98 oferă asemenea exemple foarte apropiate de piesele celtice, deformând tipurile romane (fig. 29).

Bipedul cucereşte şi el continentul de la nord până în Italia şi în Spania. Apare în vegetaţia de pe marginea manuscriselor99 şi pe strane100. Tavanele meridionale pictate sunt pline101 de aceste

reprezentări. Reapare în culegerile ornamentişti-lor102 şi chiar în tratatele de ştiinţe naturale103. Pe câteva tapiserii din secolul al XV-lea104 patrupedul cu două picioare este ţinut de zgardă de sălbatici, în *Grădina Desfătărilor* a lui Bosch, el se plimbă între un elefant şi o girafă. *Ispitirea Sfântului Anton* de la Prado îl înfăţişează alături de sfântul ermit, sub forma unui animal uimitor de viu, aproape natural în diformitatea sa. Pe o schiţa de la Luvru câinele biped rămâne în poziţie orizontală cu toată lipsa labelor din faţă. Fără îndoială, o mare distanţă separă imaginea degenerată a unei vechi monede de desenul maestrului, nervos şi exact până-n cele mai mici amănunte, dar deformarea anatomică, poziţia contrară celei mai elementare fizici nu s-au mai schimbat de un mileniu (fig. 30).

În această răspândire a grotesculului antic după secolul al XII-lea trebuie reţinute două lucruri: modul de transmitere şi alegerea. E vorba mai ales de micile obiecte-talismane, răspândite în masă în Evul Mediu, având rolul lor în decorul şi în legenda acestuia, care îi asigură o atât de largă difuziune. La un moment dat, artiştii se orientează cu hotărâre către repertoriile oferite mai ales de monezi şi de geme. Un nou izvor rămas multă vreme neexplorat este descoperit într-o epocă în care începe să fie simţită calitatea şi magia universurilor în dimensiuni reduse. Dar nici graţia şi nici perfecţiunea formelor pure nu erau căutate în aceste comori. Imagistica gotică a luat mai ales ceea ce era mai ciudat şi mai diform în toate straturile civilizaţiei arhaice, clasice şi de influenţă barbară. Lumea greco-romană contribuie la aceasta mai întâi printr-o înviere a fantasticului. Introduse în compoziţiile Evului Mediu, aceste ciudăţenii rămân perfect recognoscibile. În timp ce reprezentările zeilor devin din ce în ce mai independente de prototip în mitologiile moralizate, grylii şi bizareriile antice, care se propagă mai liber în domeniul decoraţiei şi fabulei, păstrează. În general intacte elementele originare în iconografie şi în imaginaţie.

NOTE

1. A. FURTWĂNGLER, *Beschreibung der gesebniuenen Steine im Antiquarium zu Berlin*, Berlin, 1896, nr. 3348;

E. TO LKEN, *Erklarendes Verzeicbnis der antiken vertiejt geschnittenen Steine der Kgl*. *Preu-se*. *Gemmensammlung*, Berlin, 1835, pl. VII, 302; J. WINCKELMANN, *Description des pierres gravees du feu Baron de Stosch*, Florenţa, 1760, pl. VII, 15.

2. FR. IMHOOF-BLUMER fi O. KELLER, *Tierund Pflanzenbilder auf Miinzen und Gemmen*, Leipzig, 1889, pl. XXIV, 38, pl. XVII, 13; A. FURTWÂNGLER, *Beschreibung*, nr. 2121, 5930; E. TOLKEN, op. cit., pl. VIII, 300; *l* WINCKELMANN, op. cit., pl. VII, 14.

3. FR. IMPOOF-BLUMER şi O. KELLER, op. cit., pl. XVIII, 49.

4. A. FURTWANGLER, *Beschreibung*, nr. 8344; E. TOL

KEN, op. cit., pl. VIII, 303.

5. A. FURTWANGLER, *Die anăken Gemmen*, I, Berlin, 1900, pl. XLVI, 34.

6. *A*. FURTWANGLER, *Besckreibung*, nr. 8 346, 8 348.

8 546; *Die antiken Gemmen*, pl. XLVI, 35; FR. IMHOOF-BLUMER şi O. KELLER, op. cit., pl. XIX, 45; E. TOL-KEN, op. cit., pl. VIII, 305, 308; C.W. KING, *Antique gems and rings*, Londres, 1872, p. LVI, 7.

7. A. FURTWANGLER, *Beschreibung*, nr. 3 350, 8 345;

E. TOLKEN, op. cit., pl. VIII, 310.

8. A. FURTWANGLER, *Beschreibung*, nr. 2 522.

9. A. FURTWWANGLER, *Die antiken Gemmen*, I, pl.

XLVI, 32.

10. S. REINACH, *Pierres gravees*, Paris, 1895, pl. 72, fig. 95 – 7.

11. A. FURTWANGLER, *Beschreibung*, nr. 7 547.

12. E. TDLKEN, op. cit., pl. VIII, 306 şi 309.

13. L. STEPHANI, *Erkidrung einiger im Siidlichen Russland gefundene Kunstwerke*, *Compte rendu de la Commission imperiale archéologique*, *Saint-Petersbourg*, 1870 – 1871, p. 18;

W. DEONNA, *Aphrodite à la coquille*, *Revue archeolo gique*, 1917, p. 397.

14. D. DEONNA, *Aphrodite à la coquille*, p. 399.

15. L. STEPHANI, op. cit., p. 19.

16. G. MARCHI, *L'Aes grave del Museo Kircheriano*.

IV, Roma, 1839, pl. 2, fig. 2, pl. 3, fig. 3 şi 4, pl. 6, fig. 5.

17. TH. PANOFSKY, *Terracoten des Kgl. Museum zu*

Berlin, Berlin, 1842, pl. XVII şi XVIII; S. REINACH, *Re per toire des vases peints grecs et etrusques*, Paris, 1899, pl.

34, fig. 1 şi 3; J.J. BERNOUILLI, *Aphrodite*. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie, Leipzig, 1873, p. 326.

phrodite mit Muschelfliigeln; K. TUMPEL, *Die Muschel* ei *Aphrodite*, Philologus, LI, 1892, p. 385 şi urm.

18. Pentru adaptarea cochiliei la arhitectură, vezi M.

BRATSCHKOVA, *Die Muschel in der antiken Kunst*, Buletin de l'Institut archéologique bulgare, XII, 1938, p. 1 – 132.

19. M. BRATSCHKOVA, op. cit., numerele 329, 390.

857, 860, 899, 900, 901.

20. A. MILLIN, *Monuments antiques inedits*, II, Paris.

1806, pl. XVIII.

21. G. BRUSIN, *Aquíleia*, *guida storica e artistica*.

Udino, 1929, fig. 161.

22. L. STEPHANI, *Erklärung einiger Vasengemalde*.

Compte rendu de la Commission imperiale, 1862, p. 65, nota 6.

23. V. BERARD, *De L'origine des cultes arcadiens*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athenes et de Rome, 1894, p. 111.

24. F. HOUSSEY, *Les theories de la genhe a Mycene et le sens zoologique de certains symboles du culte d'Aphro dite*, Revue archéologique, 1895, p. 12 şi urm.

25. M. BRATSCHKOVA, op. cit., fig. 47.

26. R.P. DELATTRE, *Lampes chredennes de Carthage*.

'1 *Revue de l'art chrétien*, 1891, II, p. 296, fig. 346 şi 371.

27. Vezi A. DE BASTARD, în *Bulletin du Comité Historique*, II, 1850, pl. 173.

28. O. MARUCCHI, / *monumenti del Museo Lateranese*.

Roma, 1911, pl. XVIII, no. 1.

29. E. DEWICK, *The Metz Pontifical*, Londra, 1902, pl. 12, 34, 91, 87; L. MAETTERLINCK, *Le geme satirique dans la peinture flamande*, Bruxelles, 1907, fig. 69; E.

MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris.

1923, fig. 29; H. HAHNLOSER, *Villard de Honnecourt*.

Viena, 1935, pl. 3.

30. M. HERZFELD, *Leonardo da Vinci der Denker*.

Forseber und Poet, Jena, 1911, p. 73 şi P. DUHEM, *Études sur Leonard de Vinci*, I, Paris, 1906, p. 37.

31. Catedrala din Lyon, L. Bă GULE, *Monographie*, *de la cathedrale de Lyon*, Lyon, 1880; seria a 2-a, pl. II.

32. TH. BELIN, *Heures de Marguerite de Beaujeu*, Pa râs, 1925.

33. L. OLSCHI, *Manuscrits français a peintures des Bibliotheques d'Allemagne*, Geneva, 1932, pl. LX.

34. Catedrala din Lyon, L. Bă GULE, op. cit., seria a

3-a, pl. I; O. JENNINGS, *Early woodcut inițials*, Londra.

1908, fig. p. 247.

35. P. DURRIEU, *Les Tres Riches Heures du duc de Berry*, Paris, 1904, pl. I şi XIII.

36. H.T. BOSSERT, *Das mittelalterliche Hausbuch*. Leipzig, 1912, şi W. BUHLER, HEINRICH MANG, *Der Hausbuchmeister*, *Mitteilungen der Gesellschaft* fur *verfielfaltigende Kunst*, 1931, p. 1 şi urm.

37. Abatele V. LEROQUAIS, *Les Pontificaux des Bibliotheques de France*, Paris, 1937, pl. LXVIII, ms. din secolul XIV.

38. Abatele V. LEROQUAIS, *Les Pontificaux*, pl. CXII. 1483 – 1500.

39. TH. BELIN, op. cit.

40. F. MICHEL, *Monuments du Gâtinais*, Lyon, 1879, pl. XIX, 2.

41. Abbe V. LEROQUAIS, *Les Breviaires des Bibliotheques de France*, Paris, 1933, pl. CU, 1481 – 1497; A. KUHL. *Die lllustration des Rosenromans*, *Jabrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des A.H. Raiserhauses*, XXXI, I, Viena. 1912, pl. XV, sec. XV.

42. L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, 1940, p. 929, fig. IV.

43. F. MICHEL, op. cit., pl. XIX, 2.

44. I. CHARBONNEAU-LASSAY, op. cit., p. 929.

45. CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937, pl. 70.

46. P. LAFOND, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, pl. p. 100.

47. J. ADELINE, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, p. XXXII.

48. Cambridge, Trinity College, ms. Bx. *2*, Th. Wright. *Histoire de la caricatme*, Paris, 1875, p. 65, fig. 41

62

49. CH. DE TOLNAY, *Die lieichnungen Pieter Bineghels*, Zürich, 1952, nr. 64.

50. Academia din Veneţia, C. GAMBA, *Giovanni Bellini*. Paris, 1936, fig. 139, p. 130; vezi şi T.A. COOK, *Spirals în nature and art*, Londra, 1903, p. 93, pl. 1.

51. CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, pl. 39.

52. H. PRINZ, *Altorientalischen Symbolik*, Berlin, 1915, pl. I, III.

53. CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, pl. 43.

54. B. GRASER, *Die Gemmen des Kgl. Museums zu*

Berlin mit Dartstellungen antiker Schiffe, Berlin, 1867, fig. 47, XXXII, fig. 73, XIII…

55. B. GRASER, *Die ditesten Schiffsdarstellungen auf antiken Mu nzen*, Berlin, 1870, fig. D 6143, Alexandria din timpul lui Nero.

56. S. REINACH, *Pierres gravees*, pl. 59, fig. 49 – 5.

57. îs. del SOTTO, *Le Lapidaire du XIV* siècle d'après le traité de Jean de Mandeville*, Viena, 1862, p. 124.

58. B. GRASER, *Die altesten Schiffsdarstellungen auf antiken Schiffe*, fig. 103, XII.

59. B. GRASER, *Die Gemmen mit Darstellungen antiker*

Schiffe, fig. 103, XII.

60. Imaginea nu trebuie confundată cu un vapor supra pus unui peşte din *Image du Monde* de GAUTIER DE METZ (Bibi. Saint Genevieve, ms. 2 200 fo' 80) şi din *Trăite* din Megenberg (A. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, III, Leipzig, 1921, pl. 459) în care se află o balenă luată drept insule de către un barcagiu.

61. FR. S. MAFFEI, *Gemmae antiche figurate*, III, Roma.

1707, fig. 17.

62. F. BABELON, *Trăite des monnaies grecques et romaines*, III, Paris, 1910, pl. LXV, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13.

14, 15, 16, 18, 191.

63. *IM*., pl. CLXXV, 12.

64. P. LAFOND, op. cit., pl. p. 54.

65. A. GLÜCK, *Pierre Bineghel le Vieux*, Padis, 1936, pl. 17.

66. E. GOBLET d'ALVIELLA, *La migration des symboles*, Paris, 1891, p. 221, şi urm.

67. E. GERHARD, *Auserlesene griechische Vasenbilder*.

Berlin, 1840, I, pl. VI, II, pl. CXLI, IV, pl. CCXLVI.

68. A. FURTWÂNGLER, *Die antiken Gemmen*, I, pl.

XXVI, 74; C.W. King, op. cit., pl. III, 35.

69. E. BABELON, *Trăite des Monnaies*, III, pl. XXIII.

12 – 19, XXX, 20, XXXIII, 10, 11, 12, CLXIII, 16 – 26.

70. E. GOBLET d'ALVIELLA, op. cit., p. 28.

71. A. SCHRAMM, op. cit., XIII, pl. 198, nr. 1 989;

M. de Smirgrodski, *Geschichte der Svastika*, Brunswick.

1890, pl. II, fig. 155.

72. H. HAHNLOSER, op. cit., fig. 152.

73. Pinacoteca din München, CH. DE TOLNAY, *Hiero nymus*

Bosch, pl. *67*.

74.

75. Gravat de H. BURGKMAIR, M. GEISBERG, *Der deutsche Einblatt – Holzschnitt in der ersten H'difte des*

XVI. *Jahrh*., I. München, 1923, pl. 16.

76. A. GORI, *Museum Florentinum*, *Gemmae antiquae*.

Florenţa, 1732, pl. LIV.

77. *A*. ENGEL, *Trăite de numismatique du moyen âge*.

I, Paris, 1891, fig. 298; H. GRUEBER, *Handbook of the coins of Great Britain and Ireland*, Londra, 1899, pl. II, fig. 64.

78. R. FORRER, *Keltische Numismatik der Rheinund*

Donaulânde, Strasbourg, 1908, fig. 497.

78. *Congres archéologique de Strasbourg*, 1920, fig. 21. Capela Mont-Carmel din catedrala din Metz.

79. H. SCHMIDT, *Denkmaler des Holzund Metallschnittes im Kgl*. *Kupferstichkabinett în München*, Nürnberg, f.d., nr. 83, pl. 82; W.L. SCHREIBER, *Manuel II*

no. 1 y61 şi *Formschnitte und Einblattdrucke in der Kgl*.

Bibliothek zu Berlin, Strasbourg, 1913.

80. J. CARCOPINO, *La Louve du Capitole*, *Bulletin de V Assoualion Guillaume Bude*, 1924 – 1925, p. 9 din *l'Extrait*.

81. A. DE LA FONS-MfiLICOCQ, *Documents pour ervir à l'histoire des moinaies*, *Revue de la numismatique* soţ *ge*, 1861, p. 418.

82. E. BABELON, *Les origines de la medailk en France*.

Revue de l'Art ancien et moderne XVII, 1905, p. 162.

83. J. GUIFFREY, *Inventaire de Jean*, *duc de Berry*

(1401 – 1416), Paris, 1894, I, p. CXXIII, p. 70 şi II, p. 26.

84. A. DE LA FONS-MfiLICOCQ, *Documents pour servir à l'histoire des monnaies*, XV «et XVI «siècles, *Revue de la numismatique belge*, 1862, p. 279.

85. E. BABELON, *Les origines de la medaille en France*, p. 162.

86. J. VON SCHLOSSER, *Die altesten Medaillen und die Antike*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des*

AH. *Kaiserhauses*, XVIII, 1897, p. 64 – 108.

87. J. GUIFFREY, *Medailles de Constantin et d'Herachus acquises par Jean*, *duc de Berry*, *en 1402*, *Revue nu mismatique*, 1890, p. 86 şi urm.; H. DE LA TOUR, *Bulle tin des Antiquaires de France*, 1903, p. 296; P. DURRIEU.

Les Tres Riches Heures du duc de Berry, p. 9, pl. I Ia
XII şi XXXVII.
88. A. BLANCFIET, *Manuel de numismatique française*.
I, Paris, 1912, fig. 71, 95, 103. Statere din secolele II-I;
H. DE LA TOUR, *Atlas des monnaies gauloises*, Paris.
1892, pl. V, 2 250, 2 252, pl. XXIII, 6 827, pl. XXXI, *7 777*.
7 77% pl. XXXV, 8 707.
89. R. FORRER, op. cit., pl. XIV, 444.
90. A. ENGEL şi R. SERRURE, *Trăite de numismatique du moyen âge*, Paris, 1891, fig. 314 şi 316. C.F. KEARY.
A Catalogue of English coins in the British Museum, Londra, 1887, I pl. IV, 3 şi 7 (600 – 750); R. RUDING.
Annals of the coinage of Great Britain, III Londra, 1840, *secuttaie*, pl. 1 – 27, pl. 26 – 10.
91. M.R. JAMES, *A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1893, pl. VI.
92. J. VAN DEN GHEYN, *Le Psautier de l'eterborough*, Haarlem, f.d., pl. XVI.
93. A. AURIOL, *La Descente de Saint Paul en Enjer*.
Trésor des Bibliotheques de France, III, 1930, pl. III.
94. E. MILLAR, *La miniature anglaise aux XIVE et XV*
siècles, Paris, 1928, pl. 2. *Psautier* din Ormesby; pl. 53, Walter de Milemete, *De Nobilitatibus*, 1326 – 1327; pl. 56, Psau tier Louterell, cca. 1340.
95. F. BOUD, *Stalles and Tabernacle Work*, Londra.
1910, fig. p. *76*.
96. Hailes Curch, Gloucestershire, cca. 1350, T. BORE-NIUS, *English medieval painting*, Panthion, 1926, pl. 55.
97. M.R. JAMES, *An English medieval sketch-book*, *no 1916 in the Pepysian Library*, *Magdalen Collège*, Cambridge, The Walpole Society, 1924, 1925, pl. II.
98. H. SHAW, Alphabet, Numerals and Dedicts of the
Middle Ages, Londra, 1845.
99. A.W. Byvanck şi G.J. HOOGEWERFF, *La mânia ture hollandaise dans les manuscrits des XIV*, *XV*, *et*
XVU siècles. Haga, 1922, pl. 115, 118, 119; P. d'ANCONA.
La miniature italienne, Paris, 1925, pl. XXI, fig. 31; J. DO-MINGUEZ BORDONA, *La miniatura española*, II, Bar celona, 1930,

pl. 120, 122, 143.

100. B. VON TIESCHOWITZ, *Das ChorgestiM des Kölner Domes*, Marburg, 1930, pl. 536; *La Escultma en Andalucía*, I, Sevilla, f.d., pl. 100, stranele din Sevilla. 1478.

101. Tavanele din Frejus şi din Pont Saint-Esprit, M. L. BRUGIER-ROURE, *Les plajonds peints de la vallée du Rhône*, *Congres archéologique*, 1885, p. 309, şi urm.; fotografiile Monumentelor istorice numerele 123 363, 123 364.

102. Culegerea lui STEPHAN VON URACH, înainte 1495, J. VON SCHLOSSER, *Zur Kenninis der kiinstlerischen Vberlieferung*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Ah*. *Kaiserhauses*, XXIII, 1903, fig. 11.

103. *Buch der Natur* de CONRAD VON MEGENBERG. 1470, A. SCRAMM, op. cit., III; pl. 458, 460.

104. H. GOBEL, *Wandteppiche*, III, Berlin, 1933, fig. 9 şi 47 a, Elveţia septentrională, cca. 1450 şi 1460.

105.

1

III. ORNAMENTE ŞI ANCADRAMENTE ISLAMICE

Islamul, care a dat artei romanice mai multe motive geometrice şi heraldice, simţul morfologiei abstracte şi o familie de monştri, continuă, ca şi arta antică, să-şi exercite influenţa.

Contactele cu Orientul nu s-au pierdut nici în secolul al XIII-lea şi nic: mai târziu1. Acel du-te-vino între malurile Mediteranei, cruciade, comerţ, pelerinaje2, menţine relaţii directe. Spania arabă este un centru viu de transmisie. Regatul familiei Lusignan îşi împinge unele frontiere departe spre răsărit. Veneţia devine una dintre marile porţi ale pătrunderii în întregul Occident.

Nu ne propunem să înfăţişăm aci istoria acestor raporturi. Ele se stabilesc pe toate planurile. Orientalii sosesc în număr mare. Douăzeci de *clerici transmarini* se instalează la Paris în secolul al XIII-lea, din grija Papei. O catedră de „sarazină" este întemeiată aci după conciliul de la Viena (1312) 3. Se răspândesc *Lapidariile* şi tratatele de astrologie, medicină şi matematică arabe. *Optica* lui Alhazen este tradusă în latineşte către 1200. Se ştie cât a fost de puternică acţiunea gândirii islamice asupra întregii gândiri medievale4. Ea joacă în secolul

al XIII-lea un rol preponderent în propagarea metafizicii, a fizicii şi a moralei aristotelice, cunoscute în această epocă mai ales prin compilaţiile arabe şi prin *Comentariile* lui Averoes. Averoismul parizian este categoric o formă a ei. Chiar şi miturile, zeităţile şi *tablourile cerului antice* renasc acum adesea arabizate5. îmbrăcându-se în arab, după cum spune o mărturie, atunci când a sosit la Paris, în 1245, ca să ţină la Universitate un curs despre Aristotel, Albert cel Mare aduce un omagiu simbolic Islamului.

În domeniul decorului vieţii, Orientul se bucură de o faimă legendară. Timpul petrecut de Ludovic cel Sfânt în Palestina şi în Egipt a avut repercusiuni puternice asupra istoriei gustului francez. Frederic al II-lea şi Alfons cel înţelept se înconjoară de magicieni şi de savanţi arabi şi trăiesc într-un lux oriental. Sunt trimise ambasade în Persia în 1292, de către Eduard I al Angliei, în 1300 de Iacob al II-lea de Aragón. Emisarii stăpânirii din Iran, Arghoun, Ghâzan, Oldjeitu, sunt primiţi de suveranii europeni şi de către papi şi le aduc daruri somptuoase. Obiecte de orfèvrerie şi textile continuă să curgă în comorile catedralelor. Se constituie colecţii particulare. Toate obiectele „lucrate peste mări" („fait à l'ouvrage d'outremer"), ande industria Islamului ocupă primul loc, au mare căutare. Când parcurgi inventarele lui Carol al V-lea6 sau ale lui Jean de France, duce de Berry7, eşti impresionat de abundenţa acestor obiecte de sticlă, ţesături, metale, atribuite musulmanilor. Denumirile de „damasc" şi „sarazin" se regăsesc în fiecare clipă. Fără îndoială atribuirea nu este întotdeauna exactă; tot ceea ce are un aer oriental sau măcar puţin familiar noului Occident este aşezat în această rubrică, dar această denumire este asemeni unui titlu de nobleţe. Sunt cuvinte magice, ecovând fastul şi splendorile califatelor.

De altfel, operele autentice nu lipsesc. Ele aparţin unor categorii diverse dar ţesăturile şi covoarele sunt acelea care ilustrează cel mai bine varietatea şi constanţa acestor contribuţii. Se cunoaşte provenienţa principalelor stofe: din Moşul, muselina, stofă de mătase şi fir de aur, citată încă de Marco Polo; din Bagdad, aşa-numitul *baldac-chino*, mătase ornată cu figurine, foarte răspândită în Occident până în Anglia, cerută de Hulegu ca tribut impus după ocupaţia Siriei8; din Damasc, *damaschinul* cu ornamente ţesute, fabricat tot în Perxia. Rar menţionat în secolul al XII-lea, *postavul de Antiohia* este mereu amintit în secolele al XM-lea şi al XIV-lea. Inventarele catedralelor din

Londra (1295) *şi* din Canterbury (1315) descriu fondul lor negru sau roşu cu ornamente şi păsări aurii sau albastre. Iranul se specializează în *siglaton* şi în *tafta9*. *Camocas-ul* sau *camocato* este transmis din China în Persia şi în Cipru de unde ajunge la curtea Franţei. Dar Île-de-France avea propria sa industrie: *maramato* vine din Famagusta şi Nicosia face concurenţă manufacturii siriene. *Damascul de Cipru* este căutat în ţările occidentale ca şi *aurul de Cipru*, stofă cu fir de aur care se mai fabrică aci şi în zilele noastre. Din Egipt provine *dabiki-ul* cu flori aurite şi *voaluri alexandrine* citate adesea în poeme. Alexandria este antrepozitul întregului Orient pentru toată Europa, în ceea ce priveşte covoarele, ele sunt cumpărate de peste tot, din Asia Mică, din Siria, din Egipt. În 1398, ducele Ludovic de Orléans le aduce din „ţara turcilor" 10. În tablourile flamande şi italiene din secolele al XIV-lea şi al XV-lea, sunt adesea unele din Turkestan şi din Caucaz, care se văd sub picioarele Fecioarei şi ale sfinţilor11. Pictura occidentală a dat de altfel principalele informaţii asupra covoarelor orientale anterioare secolului al XVI-lea din care nu au rămas decât câteva rare specimene. Nu se va insista niciodată destul asupra acestor dovezi.

Aşa cum se schiţează în această geografie textilă, reţeaua de transmitere apare în acelaşi timp strânsă şi întinsă. Toate marile centre ale Islamului şi ale oreştinătăţilor Orientale aprovizionează Occidentul. Distanţele par a nu ridica niciun obstacol.

Dar aceste pieţe nu sunt suficiente şi sunt înlocuite în mare parte de o industrie creată la faţa locului12. Spania arabă continuă o producţie care a fost foarte înfloritoare în secolele al XI-lea şi al XII-lea. Un cronicar din Córdoba din secolul al XIII-lea, Chakoundi, afirmă că la Almería se fabrică rochii de argint şi că Murcia şi Málaga sunt renumite pentru mătăsurile lor. Un alt text arab contemporan13 precizează că toate aceste oraşe „au fost deosebit de celebre prin mătăsurile cu chipuri de aur ale căror ţesături minunate au fost un izvor de admiraţie pentru oamenii din est atunci când vedeau o bucată din ea". Numele de Bagdad şi de Attabî, unul dintre cartierele sale14, au fost asociate unui întreg grup de produse hispanice. Motivele clasice cu fiinţe fantastice încremenite în interiorul medalioanelor, care-şi au originea în formele sasanide sunt reluate de aci până în mijlocul secolului al XIII-lea unde se vede o înclinare spre decorul abstract, într-un spirit mai islamic dar fără să părăsească cu totul figurile heraldice15. E un întreg fond oriental care se regăseşte la periferia

imediată la îndemâna Occidentului gotic. Unele dintre aceste ţesături au fost identificate în comorile catedralelor franceze, ca giulgiul sfântului Leon, la catedrala din Sens sau patrafirul sfântului Edmond (m. 1241), la Saint-Quiriace din Provins, atribuite unor ateliere andaluze de la sfârşitul secolului al XII-lea şi al XIII-lea16. „Covoarele de Spania" menţionate în mai multe inventare erau fără îndoială maure.

Italia a contribuit mult, la rândul său, la propagarea acestor stofe. Mult timp, Palermo aprovizionează principalele pieţe europene; acolo s-au produs piese ilustre ca mantia în formă de haină preoţească, datată din 1135, utilizată începând cu secolul al XIII-lea pentru încoronarea împăraţilor germani sau tunica de in trimisă lui Otto al IV-lea şi care a folosit la învelirea rămăşiţelor lui Frederic al II-lea.

Aceste ateliere, cosmopolite încă de pe vremea lui Rugiero al II-lea, unde puteau fi întâlniţi greci autohtoni şi arabi, păstraseră întotdeauna lucrători occidentali. Ele au rămas totuşi strict credincioase modelelor bizantino-islamice. În secolul al XIII-lea producţia nu se deosebeşte de acestea decât prin

00 <tf detalii cum ar fi distribuţia în registre sau modul de realizare a inscripţiilor.

Dar Sicilia e prea departe. Mdşteşugarii săi nu vor întârzia de altfel s-o părăsească. După tulburările din 1282, artizanii palermitani pleacă mai întâi la Lucea şi la Amalfi, apoi la Genova, Florenţa, Veneţia. În istoria raporturilor artistice cu Orientul, aceste fenomene de migraţie marchează o nouă etapă. Asistam la o deplasare spre vest şi la o apropiere de centrele de influenţă. Pentru un timp fabricaţia păstrează caracterul său pur oriental şi materiile prime continuă să năpădească din răsărit. *Seta ghella* şi *seta masandroni* vin direct din Persia iar Georgia furnizează mult celor din Lucea17, dar e vorba de imitaţii.

Aceste avanposturi ale Asiei pătrund şi mai adânc. La Regensburg18, se înfiinţează ateliere de mătase încă de la mijlocul secolului al XIII-lea.

Este o mică insulă unde arta monştrilor cu frunţile lipite sau cu spatele lipit, a armurăriilor cu jivine hieratice, înfloreşte ca în Bizanţ sau la musulmani. Imaginea lui Alexandru purtat de grifoni, transmisă în sculptura romanică din Italia până în Alsacia pe calea Rinului, a fost executată aci pe ţesături ca după un prototip oriental. Un alt centru

important s-a înfiinţat la Koln151. Şi aici, secolul al XIII-lea este la nivelul anului o mie bizantin. Cu toate că se cumpără mai ales din Italia, Parisul posedă propria sa industrie arabizantă.

O „ordonanţă a breslei lucrătorilor de mătase" („ordonance du mestier des ouvriers de drap de soie") poartă data de 1260. În 1277 apare un privilegiu special pentru covoarele sarazine; în 1302, anumite dispoziţii de conformare a tapiseriei la regulile sarazine şi o corporaţie de lucrători specializaţi în pungile pentru chetă sarazine broşate figurează pe registrele de la sfârşitul secolului al XIII-lea20. La Arras, în 1389, un anume Jean de Crozisetes este calificat drept tapisier sarazin. Mai multe obiecte menţionate în inventarele regale ca sarazine sau din Damasc au fost făcute în Franţa, de francezi21.70

Un vast tablou al acestui aflux ne este dat astfel printr-o singură tehnică. Ceramica şi orfèvreria ar putea să-l completeze. S-au semnalat în Occident22 mode arabe iar un „Versailles al Evului Mediu", parcul din Hes din, amenajat între 1295 şi 1302 de către Robert al II-lea de Artois, care a fost regent al Siciliei, era populat cu numeroase automate asemeni celor din al-Djazari23. Aceste elemente sunt suficiente pentru a stabili intensitatea şi diversitatea relaţiilor dintre cele două lumi.

Din această rapidă trecere în revistă se pot desprinde două trăsături: cunoaşterea foarte răspândită a lucrurilor din Orient şi un efort sistematic de imitare. De pe acum varietatea termenilor utilizaţi pentru a desemna diferitele stofe, în care răsună mereu numele oraşelor asiatice şi africane, evocă principalele focare ale acestor lucrări de lux, dar naşterea unei industrii care necesită o cunoaştere aprofundată a tehnicii şi raporturi constante cu ţările de origine este şi mai semnificativă.

Evul Mediu gotic nu renunţă la vechile izvoare care au marcat atât de puternic Evul Mediu romanic. Nici chiar triumful unui stil nou nu-l întoarce din orientarea spre formele orientale. Islamul îşi exercită atracţia mai mult ca întotdeauna. După secolul al XI-lea şi al XII-lea, contribuţiile în decor se înmulţesc în a doua jumătate a secolului al XIII-lea şi în secolul al XIV-lea. Acest val răspândeşte teme şi tehnici deja cunoscute, dar aceasta nu este singura sa contribuţie. Occidentul nu mai caută exact aceleaşi valori. Orientul s-a schimbat şi etl. El evoluează şi continuă să se îmbogăţească cu noi rafinamente. Totuşi influenţa sa se exercită mereu în acelaşi sens al abstractizării, al artificiului, al fantasticului. În ornament, în imagistică, în

reprezentările religioase, el introduce nota unei fabule exotice. Grefat acum pe sisteme mai apropiate de realitate şi de viaţă, obsesiile sale geometrice şi viziunile sale supranaturale apar şi mai ciudate decât în lumea romanică, care evolua, 71 în întregime, spre imposibil.

II

Specificul arab se manifestă, în primul rând, în decorul gotic, prin ornament şi printr-o temă care este simbolul său: caracterul cufic. Ne amintim că motivul s-a răspândit în Grecia începând din prima jumătate a secolului al IX-lea24. Arta romanică a folosit-o *şi* ca în sculptură *şi* în miniaturi25. La biserica din Moissac, pseudoinscripţia aleargă pe abaca unui capitel, la Saint-Pierre de Reddes pe lintoul cu încrustaţii decorative, la bisericile din Puy şi la Voute-Chilhac în frizele uşii de lemn. Pe unul din aceste bandouri Fikrz a putut chiar să descifreze cuvintele MA CHALLAH, „Iată ce a binevoit Domnul", transcrise cu greşeli dar perfect lizibile. În sfârşit, *Apocalipsul* de la Saint-Sever desfăşoară o bandă cufică pe marginile primului său folio.

În secolul al XIII-lea se produce o adevărată renaştere a ornamentului şi, în acelaşi timp, o migraţie din sudul mereu deschis influenţelor Orientului către centrele din Île-de-France. Prima etapă este la jumătate de drum: la Limoges, către 1225 – 1230, o serie întreagă de piese de orfèvrerie pe un fond semănat sau nu cu flori şi rozase, dar întotdeauna emailate, este ornamentată cu aceste motive27 care dispar către mijlocul secolului al XIII-lea pentru a reapare la Paris. Italia care, după Soulier, ar fi principalul său propagator28 nu cunoştea exemple ale acestei reluări mai intense înainte de 1275, în timp ce în nord ea se constată încă din *Psaltirile* lui Ludovic cel Sfânt Coca 1254) *şi* ale Isabelei de Franţa (înainte de 1270), urmate de mai multe manuscrise29, pe reta-blul catedralei din Westminster (cca. 1260), fără îndoială un dar al lui Ludovic cel Sfânt pentru noua mănăstire construită de „vărul englez" 30 al său, pe pavimentul de la Saint-Dénis (mijlocul secolului al XIII-lea) 31. Ele sunt frecvente pe obiectele de fildeş franceze de la sfârşitul secolului al XIII-lea şi al XIV-lea32 şi pe cele de meta133. Inventariile, ca cel al lui Carol al V-lea, menţionează de altfel numeroase piese de orfèvrerie, de

sticlă şi stofe, ornate cu „litere de Damasc" sau cu „Sarazine" 34. Era vorba adesea de inscripţii autentice cu numele artistului şi al proprietarului sau numai cu un verset din Coran, pe obiecte orientale,

dar şi de imitaţii occidentale ale scrierii arabe. Introduse în decor, aceste ornamente îi dau un caracter enigmatic şi o notă de importanţă. Desenul derivă mai ales din *l-am* şi din *alef*, formate din linii verticale. Este foarte aproape de aceste combinaţii în sudul romanic. Cu axele lor având flori la capăt, cu ramura mediană terminată în palmete, benzile cufice din *Psaltirile* regale ale secolului al XIII-lea sunt aproape identice cu marginea unei pagini întregi din *Apocalipsul* de la Saint-Sever care se leagă direct de sistemele moz-arabe (fig. 31).

Formele islamice nu vor întârzia de altfel să se amestece strâns cu decoraţia gotică. După temele cufice se văd renăscând aci ornamentele împletite chiar în momentul în care vegetaţia plină de viaţă izbucneşte şi năpădeşte marginile manuscriselor. Către sfârşitul secolului al XIII-lea şi începutul secolului al XIV-lea, ele există peste tot, în toate marile şcoli de miniatură. Dar la început cunosc cea mai mare amploare în estul Angliai şi centrele învecinate. Nu sunt simple împletituri ci nişte labirinturi formate printr-o distribuţie savantă de unghiuri şi de curbe. Cutele când se frâng şi recompun împletitura prin zigzaguri35 şi linii frânte divers36, când se supraîncarcă de noduri grefate la exterior37. Câteodată nodurile şi rupturile alternează38. Adesea ornamentele împletite sunt secţionate la intervale regulate, ceea ce permite să se degajeze formele ascunse39 – ornamentele cu patru lobi semicirculari aşezaţi în formă de cruce a Sfântului Andrei înscrise în pătrate40, aşi de cupă întretăiaţi41, înlănţuiri de 842 şi de romburi43. Modifkând legăturile interne ale uneia şi aceleiaşi reţele, se descoperă în ea un număr incalculabil de figuri. Poligoane, polilobi se îmbucă, se înlănţuie, se reînnoiesc la infinit în interiorul unui sistem fix44.

Mai multe dintre aceste compoziţii amintesc ornamentele împletite din secolele al VIII-lea şi al IX-lea cu curbe frânte, creneluri, ornamente cu patru lobi semicirculari întretăiate45, dar ele se trag acum direct din arta geometrilor musulmani care le-au păstrat timp de secole. În timp ce Occidentul le-a părăsit adesea, Islamul continua nepăsător aceleaşi variaţii pe aceleaşi teme asemenea unei melopei care se repetă la nesfârşit şi însoţeşte diferite recitări. Toate motivele pe care le-am notat, înlănţuirile crenelate46, aşii de cupa întretăiaţi47, ornamentele cu patru lobi semicirculari înscrişi în pătrate48, gryii împletiţi49 se desfăşoară aci la aceeaşi dată (fig. 32). Aceste împletituri, recompuse după procedee definite prin fracţii de

specialişti orientali în algebră şi poligoane sunt cele care reapar în decorul manuscriselor gotice. Chiar şi fineţea şi grafismul păstrează aci calitatea unei iepure islamice (fig. 33) şi anumite forme complexe sunt restituite absolut intacte, ca de exemplu ornamentele împletite în rozasă.

Tema este specific musulmană. Poate fi văzută chiar pe un Coran purtând numele prinţului Sdiahid al Yemenului în 102550. Este întâlnită în mod curent în ceramica siriană51 şi iraniană, în Spania arabizantă, pe ţesăturile din secolele al XII-lea şi al XIII-lea52, mai târziu în decorul farfuriilor lustruite de Valencia53. În miniatura persană el timbrează câteodată scuturile54. Caramele magrebine târzii o prezintă cu un lux şi o complexitate neegalate55.

Miniatura occidentală copiază cu fidelitate aceste ornamente. Ciubucul stelat al *Breviarului* Margaretei de Bar (începutul secolului al XIV-lea) 56 şi al unei cărţi italiene (1338) 57 poate fi confundat cu trandafirul împletit al unui bol din Kachan (secolul al XIII-lea) 58. În *Psaltirea* de la Ormesby, vârfurile sale se încarcă cu ghinde şi frunze dar, pe de altă parte, se văd ornamente împletite cu cercuri înlănţuite ca în cele mai somptuoase rozase orientale (fig. 34). Chiar şi ornamentarea edificiilor s-a servit de ele câteodată. Harvey59 a dezvăluit o asemănare remarcabilă între ornamentele împletite complexe, bazate pe – aceeaşi temă, în decorul catedralei din Canterbury (cca. 1320) şi al unui mihrab persan contemporan.

Leonardo da Vinci a combinat aceste aranjamente în cele şase noduri ale sale60, care au rămas ca simbol al gândirii sale, în acelaşi timp sinuoase şi inflexibile. Vasari vorbeşte de aceasta precizând că „şi-a pierdut chiar timpul desenând ornamente împletite de frânghii dirijate metodic în aşa fel înot să poată fi străbătute de la un capăt la altul împodobind un cerc" 61. Aceste *tondi* sau *gruppi di cordi* numite şi labirinturi sunt compuse din mai multe roţi de 8, din poligoane, din cercuri, aşi de cupă întretăiaţi şi înlănţuiţi. Toate părţile lor sunt degajate şi perfect lizibile, indescifrabile şi unite. Fiecare cută se înscrie clar dar păstrează secret mecanismul său. Perfecţiunea face parte din miracol.

S-a presupus că aceste desene, cu inscripţia *Academia Leonardi Vinci* în centru, erau concepute ca să decoreze legitimaţiile de intrare la şcoala milaneză a maestrului sau pentru *ex-libris-ul* său. După Errera, ar fi vorba de armoarii grăitoare jucând pe cuvântul *înlănţuit* –

Vinci. G. d'Adda nu vede în ele decât modele de dantelă sau de broderie62.

Este, mai întâi de toate, un exerciţiu de îndemânare al formelor pure, un joc al spiritului. Ca şi în epoca gotică, motivele au fost folosite şi în decorul de arhitectură: de Bramante pe cupola de la Santa-Maria-delle-Grazie din Milanob3, de Leonardo însuşi pe tavanul din Sala delle Asse din castelul Sforza (cca. 1498) 64, dar, de rândul acesta, el a construit nodul cu şaisprezece arbori. În timpul celei de-a doua şederi a sa în Italia, Dürer a regravat pe lemn cele şase compoziţii, suprimând mai întâi semnătura, substituindu-i apoi propria samonogramă. În jurnalul său de călătorie în Ţările de Jos *knoten-ele* sunt menţionate ca un dar făcut unui sticlar numit Dietrich65.

Legate de cele două mari nume, ornamentele împletite stelate sunt acum de două ori mai ilustre. Numite şi *gruppi moreschi*, *arabeschi* sau *cordelle alia damaschina*, ele se leagă direct de rozele împletite arabe, vizibil aceleaşi în *Coranele* contemporane din Africa, dar, prin Islam, ele regăsesc tradiţia gotică, aceea care a asimilat aceleaşi motive începând din secolul al XIV-lea.

Ornamentul împletit este răspândit de un anumit timp şi sub un aspect nou: format nu din bucăţele din ce în ce mai fragile şi fine ci pur şi simplu din linii caligrafiate gros şi subţire. Tema este transpusă în scrierea gotică. Printr-o contradicţie curioasă, aceste ornamente în trăsături de peniţă, numite *cadeuux66*, sunt mai frecvente în decorul cărţilor tipărite decât în manuscrise67. Ele formează aci litere, borduri şi viniete reluând simplele împletituri şi toate variaţiile lor. Unghiurile ascuţite şi alternanţa liniilor groase şi subţiri dau figurilor un caracter mai sec şi mai precis. Totul este lizibil, clar în ciuda profuziunii de elemente. Niciodată două trăsături vecine nu se confundă. Ele par a fi fost făcute de nişte degete de oţel.

Motivul va evolua spre complicaţie şi spre o slăbire a armăturii. Unghiurile şi opturile devin mai roase. Nodurile sunt aşezate la vârfuri şi pe curbe, îmbrăcând litera într-o armătură dantelată. Uneori se desfăşoară în ondulaţii largi, alteori se strâng. Curbe noi apar sub impulsul mâinii care se plimbă pe hârtie. împletiturile se descompun în cursul secolului al XV-lea în cadenţa scrisului. Ornamente cu flori, cute dublate, triplate, linii frânte rup formele regulate şi izbucnesc din toate părţile (fig. 35). Dar ornamentul împletit nu se pierde în aceste

capricii. El se înnoadă mereu la nesfârşit în jurul acestor combinaţii mai libere. Câteodată el reapare în rigoarea şi uscăciunea sa originală. Un frontispiciu german mai reface încă în 1572, în litere capitale, toate figurile poligonate68. Şi regăsesc aci formele crenelate, ornamentele împletite înnodându-se în 8, aşii de cupă, ornamentul cu patru lobi semicirculari, marile zăbrele în cute frânte. Temele care s-au răspândit în Evul Mediu se restituie şi se repetă într-un fel în toată puritatea lor pe de-a întregul islamică. Persistenţa scrisului gotic asociat acestor desene face să reiasă, încă o dată, unitatea strânsă a celor două sisteme.

III

Jumătatea de frunză ascuţită, unul dintre motivele fundamentale ale Orientului musulman, intervine şi ea în acest decor. După Sakisian69, originea ei ar fi bizantină. Numele de *runîi* – roman dat ornamentului de Mârza Haidar, o sursă autorizată din secolul al XVI-lea, ar confirma această ipoteză antichizantă. El a fost considerat de Kondakov ca specific iranian70. În anumite cazuri, acanta schematizată îşi schiţează de pe acum silueta, dar conturul ascuţit apare mai clar în palmetele stucurilor de la Kich71 şi se dezvoltă apoi foarte repede în repertoriile Islamului. Procesul constă într-o subţiere şi o înmuiere a ei. Jumătatea de frunză se degajează progresiv de semipalmeta sasanidă al cărei lob mare se lungeşte în timp ce celelalte două cad lăsându-şi urma în tăietura în contra-curbă de la baza sa (fig. 36). Uneori ea capătă la extremitatea sa o a doua frunză rumi sau un fleuron. Cu forma sa alungită, cu vârf, ascuţită de ambele părţi, elementul Vegetal se aseamănă cu o lamă.

Stucurile de Samarra (836 – 839 şi 847 – 859)

premerg unora dintre aceste combinaţii, dându-le de pe acum un contur neted şi regulat. Un studiu recent72 a stabilit o legătură între aceste ornamente şi teme hinduse în care începând din secolul al

II-lea desenul este dominat de lotusul cu frunze egale şi plate, dar formula definitivă se afirmă mai ales în secolele al X-lea şi al XI-lea. Poate fi regăsită în decorul ceramicii persane73, în scuip tura fatimidă74, *Coranele* cufice75 şi ivoriile din

Spania76.

*Ru*mi-ul devine o temă clasică începând din secolul al XIII-lea şi se grefează foarte curând pe vegetaţia gotică. Un manuscris francez din

Înfăţişează una dintre cele mai vechi replici ale

77 sale. El se răspândeşte apoi în şcolile engleze78 aşa cum este în primul rând *Biblia* lui William din Devon (1251 – 1274) 79, în familia *Evangheliarului* de la Sainte-Chapelle80 şi în grupul din nord-vest (Therouanne, Cambrai, Amiens) 81 (fig. 37). „Trezirea naturii" începe adesea cu această floră fantastică. Dezvoltarea este paralelă peste tot. Cartea de rugăciuni („*Les Heures*") a Margaretei de Beaujeu (cca. 1363) 32 dă încă o mare importanţă ornamentului, dar sistemul se răreşte şi dispare în general în a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

La început jumătăţile de frunză sunt combinate pe ornamentele cu frunze şi flori încolăcite cu formele regulate şi simetrice. Ele constituie adesea arabescuri complexe, care modifică aceleaşi motive suprapuse şi îmbucate. Fineţea curbelor, caracterul analitic al înlănţuirii şi al detaliilor, aşa cum este adaosul pe vârful unei alte jumătăţi de frunză *funii* sau al unui fleuron, reflectă strânsa lor afinitate cu Islamul.

Dar *runiî-ul* gotic se amestecă şi cu vegetaţia mai liberă care aleargă pe marginile cărţilor, scăpând de toate convenţiile. El este cel care constituie într-o anumită perioadă planta care urcă pe un manuscris ca pe un zid agăţându-se de asperităţi şi de fisuri imperceptibile. Frunza se alungeşte la infinit, cuprinde întreaga margine, alunecă în interiorul sfârşiturilor de linii, slujeşte la scrierea literelor marginale, păstrându-şi intactă linia subţire şi netă. Adesea ea se transformă în tulpină. În *Breviarul* lui Filip cel Frumos (înainte de 1297) şi în *Psaltirea Clare* de la Biblioteca Morgan (sfârşitul secolului al XIII-lea) 83 frunze vii cresc pe jumătăţile de frunze stilizate. Rezultă din ele ramuri hibride cultivate în două climate şi în două lumi. Nu este vorba de un aport brut ci dt o contaminare. Flora gotică este ascuţită şi ea ca oţelul. E vorba tot de iatagane şi nu de plante care se profilează în verdeaţa stufoasă.

O altă temă specific islamică pătrunde odată cu aceste ornamentaţii: un rând de vârfuri fixate de-a lungul marginii manuscrisului şi care o depăşesc la intervale egale. Fără îndoială, la origine, ea a fost influenţată de covoare. Invadarea marginii cărţilor musulmane de către ornamentaţie se face mai întâi prin aceste excrescenţe. Ele se compun din simple dantelării84, ace fine85 sau palmete86. În Occident tema îşi face apariţia la sfârşitul secolului al

XIII-lea şi se răspândeşte cu aceleaşi variaţii: vârfuri caligrafiate87, vegetaţie vie88. La Pucelle89 frunzele marchează întreaga margine, regulat, prin aceleaşi pete ca pe *Coranul* cu miniaturi din 1186. Pe un *Liturghier* din Lucon (sfârşitul secolului al XIV-lea) aceste frunze cresc pe ornamentele înlănţuite. Paginile manuscriselor sunt încadrate cu franjuri ca şi covoarele din Orient (fig. 38).

IV

Medalioanele care joacă un rol atât de important în ancadramentale gotice, provin adesea din aceleaşi repertorii. Cercul, festonat care, la Villard de Honnecourt90, conţine Roata Norocului, la Sens91, imaginea Zgârceniei şi a Mărinimiei, care se vede pe vitraliile de la Lyon, de la Saint-Die, de la Munster-Gladbach, pe pavimentele unor biserici

(Troyes, Freauville) 92, pe obiecte de fildeş93 şi chiar pe monezile lui Ludovic cel Sfânt se leagă de o temă „sarazină" prin excelenţă. El apare sub formă de cadru în secolele al X-lea şi al XI-lea pe lădiţele arabe din Spania94 şi pe ţesăturile din Mediterana islamică95. Folosirea lui se generalizează în a doua jumătate a secolului al XII-lea şi al XIII-lea, în obiectele de aramă încrustate96 unde conţine câteodată chiar subiecte creştine. Scene din Evanghelie sunt reprezentate aci pe un vas cu numele unui sultan ayubid (1240 – 1249) şi pe un sfeşnic din Moşul, semnat în 124897. În Occident, anumite ţesături din secolul al XIII-lea alternează în interiorul polilobilor personaje gotice cu nonştri aşezaţi faţă în faţă sau spate în spate (fig. 39).

Toate felurile de medalioane lobate au fost cunoscute în Orient. La origine, aranjamentele lor făceau parte din fondul geometric al Meditefanei antice şi unele dintre ele s-au transmis prin orfe-vreria mosană care restituia elemente carolingiene şi ottoniene –, dar ele au fost reluate şi dezvoltate de lumea musulmană în al cărei apanaj au intrat şi intră acum mai ales pe această cale.

Aceleaşi cadre cu ornamente în patru lobi semicirculari se regăsesc în arfevreria98 şi sculptura orientală şi în ţesăturile şi reliefurile din Europa. La Kubaci (Daghestan) 99, personajele sculptate pe un panou care se leagă de arta selgiucidă se înscriu în aceleaşi medalioane ca şi seria de basoreliefuri de pe partea de jos a catedralei din Amiens (fig. 40). Pătratul polilobat aşezat drept sau pe unul din vârfuri, des întâlnit în această decoraţie, a fost folosit şi el în amândouă

grupurile. Prima variantă figurează pe o ţesătură arabo-bizantină din secolele IX-X conservată la Maestricht100, cea de-a doua în decorul sculptat al grinzilor fatimide provenind din Micul Palat din Gairo, început de Aziz Billah (975 – 996), dar terminat în 1058 şi refdosite la Maristan din Kalaun (1286 – 1288) 101. Prin puritatea formelor şi prin data lor aceste piese prezintă un interes de prim ordin. Lemnul este lucrat de orfevri; medalioanele sunt aşezate pe şarpante ca pe nişte lădiţe. Personajele, animalele, monştrii aşezaţi faţă în faţă sau spate în spate în interior amintesc de obiectele de fildeş (fig. 41). Aparţinând unui vechi monument ele au fost readuse la lumină în acelaşi moment în care aceste motive se răspândeau în decoraţia catedralelor102. Transmiterea s-a făcut fără îndoială prin intermediul obiectelor mărunte. Unele din aceste ancadramente provin direct din textile. Aceasta se observă deosebit de clar în compoziţiile în care se înlănţuie şi se constituie o ţesătură continuă, ca în romburile formate din benzi oblice la Poarta Roşie a catedralei Notredame din Paris şi la catedrala din Metz. Adhe-mar103 a apropiat aceste basoreliefuri de o ţesătură alexandrină din muzeul din Lyon. Se regăsesc aci până şi detaliile micilor rozase fixate la încrucişări şi modul de umplere a lor cu făpturi groteşti. Este o ţesătură sculptată. Modelul era poate copt şi ar fi putut fi considerat drept „sarazin", dar nu este exclus să fi fost o lucrare tardivă, fabricată în Occident. Fabricile de mătase din Spania şi Italia mai reiau încă întocmai aceeaşi reţea în secolul al XIII-lea104. Într-o *Psaltire* care se leagă de estul Angliei105, medalioanele cvadrilobate dezvăluie o dispoziţie analogă a cărei varietate stelată figurează şi pe ţesăturile italo-musulmane din această epocă106. Fiecare conţine un personaj stând jos. Dar nu este vorba de simple medalioane: frunze se dezvoltă pe o armătură care îşi are rădăcina într-o figură culcată; desenul polilobat arab se transformă într-un arbore al lui Ieseu (fig. 42).

Toată geometria medalioanelor este identică în Occident şi în Orient şi este firesc ca arta gotică să fi împrumutat din repertorii mai bogate şi mai vechi care excelau în aceste combinaţii şi ale căror opere le cunoştea. Renaşterea care, la rândul său, primeşte, la un moment dat, elementele lor, le restituie de altfel numele şi le confirmă cu strălucire izvoarele musulmane. După Veneţia care a copiat ornamentele armelor şi covoarelor din Orient un val nou al decorului de acest fel se răspândeşte în Franţa şi în Germania în secolul al

XVI-lea. În 1530, François Pellegrin, sculptor şi pictor al castelului Fontainebleau, scrie *Fleur de la science de Pomtraiture* specifkând „în mod arabic şi italic" 107. Culegeri analoage sunt publicate apoi de Jean de Gourmont (Pars, 1546) şi de discipolul său Ducereeau (1567), de Peter Flettner şi de Hans Rudolf Manuel Deutsch (1546) 108. Holbein desenează aceste ornamente pe iniţiale în cursul celei de-a treia decade a secolului al XVI-lea109. Ornamentele înlănţuite poligonate, frunzele ascuţite, polilobii, ornamentele cu patru lobi semicirculari într-un pătrat, toate motivele pe care le-am identificat ca islamice au fost restabilite în stare pură, în abstractizare, dar calificate, ca şi rozasele lui Leonardo, drept arabe sau maure

(fig. 43). Pr; n substanţa yî prin forma sa însăşi această întoarcere la exotismele orientale apare ca o tresărire a Evului Mediu.

NOTE

1. J. EBERSOLT, *Orient et Occident*, II, Paris, 1929; G.B. DEPPING, *Histoire du commerce entre le Levant et l'Europe depuis les Croisades jusqu'a în fondation des colonies d'Amérique*, Paris, 1830; W. HEYD, *Histoire ducom merce du Levant au moyen âge*, Leipzig, 1885; E. REY, *Les colonies franques de Syrie aux XIIE et Xtlle siècles*, Paris, 1883; J. DELAVILLE LE ROUX, *La France en Orient au XIV* siècle*, Paris, 1886.

2. A.C.A. DE MARSI, *Les pèlerins picards a Jemsalem du XIVE au XVIe siècle*, Amiens, 1881; H. OMONT, *Jour nal d'un pelerin jrancais en Terre Sainte* (1383), *Revue de l'Orient latin*, III, 1895, p. 457 şi urm.; P. RIANT, *Voyage en Terre-Sainte d'un maire de Bordeaux au XIVe siècle*, *Archives de l'Orient latin*, II, 1884, p. 378 şi urm.; E. TRAVERS, *Deux pèlerinages en Terre-Sainte au XVe siècle*, *Revue nobiliaire*, *1869*, p. 257 şi urm.; L. ANDIAT, *Pele rinages en Terre-Sainte au XVe siècle*, Paris, 1870.

3. G. DUGAT, *Histoire des Orientalistes de l'Europe du XIIE au XIXe siècle*, Paris, 1868, p. VI; CH. JOUR-DAIN, *Un collège oriental a Paris au-XIIIe siècle*, *Revue des Sociétés Savantes*, VI, 1861, p. 66 – 73.

4. Printre lucrările recente privind această problemă vezi JACOB, *Der Einfluss des Morgenlandes auf das Abendland vornehmlich wabrend des Mittelalters*, Hanovra, 1924; W. GOETZ, *Brunetto Latini und die arabische Wissenschaft*, *Deu-tsches Dante-Jahrbuch*, 21, 1930, p. 101 şi urm.; U. MONNERET DE VILLARD, *La studia* dell'*Islam*ân *Eu ropa nel XII e nel XIII sec*. Cetatea Vaticanului, 1944;

M. RODINSON, *Revue d'Histoire des Religions*, 1951, p. 203 – 235.

5. F. SAXL, *Beitrage zu einer Gesebkhte der Plane tendarstellungen im Orient und im Okzident*, Der Islam, 1912; F. SAXL şi E. PANOFSKY, *Classical Mythology în Medie val Art*, *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, New York, 1933; F. SAXL şi H. MEIER, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften în englischen Bibliotheken*, publicat de H. Bober, Londra, 1953, cap. III cu introducerea lui Saxl, *Die spatmittelalterlicbe Vermisebung orientalischer und europaischer Tradition*, p. XLV-LI; vezi şi J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques*, Londra, 1939.

6. J. LABARTE, *Inventaire du mobilier de Charles V*, Paris, 1879.

7. A. de CHAMPEAUX et P. GAUCHERY, *Les travaux d'art exăcutes pour fean de france, duc de Berry*, Paris, 1897.

8. L. DOUET d'ARCQ, *Comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris, 1851, I, p. 266, II, p. 286.

9. W. HEYD, op. cit., p. 698, 700.

10. *Ibid*., p. 706.

11. J. LESSING, *Modeles de tapis orientaux d'après les documents du XV e et du XVIe siècles*, Paris, 1879; *W*. BODE, *Anciens tapis d'Orient*, Paris, 1906, p. 6; G. SOU-LIER, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924, p. 202 şi urm.; K. ERDMANN, *Orientalisebe Tierteppische auf Bildern des XIV*. *und XV*. *Jahr*., *Jahrbuch der preuss*. *Kunstsammlungen*, 1929, p. 261 – 298, şi *Nene orientalisebe Tierteppische auf abendlândisehen Bil dern des XIV*. *und XV*. *Jahr*., *ibid*., 1942, p. 121 – 126;

E. DE LOREY, *Le Tapis d'Avignon*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1932, p. 162 – 171.

12. G. MIGEON, *Les arts du tissu*, Paris, 1909, p. 53 şi urm.; FRANCISQUE MICHEL, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des etoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus precieux en Occident, principalement en France pendant le moyen âge*, Paris, 1852.

13. IBU SATD, citat de MAKKARI, *Analectes sur l'histoire des Arabes en Espagne*, Leida, 1855 – 61, p. 123.

14. R.B. SERGENT, *Material for a History of Islamic Textiles*, *Ars Islamică*, IX, 1942, p. 81.

15. D.G. SHTPHERD, *The Hispano-Islamic Textiles in the Cooper Union Collection*, *Chronkle of the Museum for the Art of Decoration of the Cooper Union*, I, n. 10, decembrie 1943.

16. A.F. KENDRICK, *Textiles*, *Burlington Magazine Monograph*, II;

Spanish Art, New York, 1927, p. 26 şi pl. 3 A şi B.

17. W. HEYD, op. cit., II, p. 670.

18. O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenwebetei*, Berlin, 1921, p. 28 şi urm., fig. 253 – 259; J.H. SCHMIDT, *Deutsche Seidenstoffe des Mittelalters*, *Zeitschrift des deutschen Vereins filr Kunsvwissenschaft*, 1934, 95 – 112.

19. H. KOCH, *Gesebichte des Seidengewerbes în Köln vom XIII. bis zum XVIII. Jahrh.*, Leipzig, 1907.

20. W. HEYD, op. cit., II, p. 709.

21. G.B. DEPPING, *Reglements sur les arts et les metiers de Paris*, 1837, p. 126 şi 404.

22. F. GRENARD, *Grandeur et décadence de l'Asie*, Paris, 1939, p. 36.

23. M. CHARAGEAT, *Le pare d'Hes din*, *creation mo numentale du XIII siècle*, *ses origines arabes*, *Bulletin de la*

Société de l'Art français, 1950, p. 94 – 106.

24. G. MILLET, *L'École grecque*, Paris, 1916, p. 254 – 256.

25. A. DE LONGPERIER, *De l'emploi de caracteres arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens de l'Occident*, *Revue archéologique*, 1846, p. 696 – 706, 1847, p. 406 – 411 şi A. FIKRY, *L'art roman du Puy*, Paris, 1934, cap. XII, *Le decor coufique*, p. 255 – 267.

26. A. FIKRY, op. cit., p. 263.

27. J.J. MARQUET DE VASSELOT, *Les crosses limou sines du XIII* sihle*, Paris, 1941, p. 115 – 127.

28. G. SOULIER, op. cit., p. 187 fi urm.

29. H. OMONT, *Psautier de Saint Louis*, Paris, fără dată, pl. XLVI, XLVII, XLVIII, LXXIX; S.C. COCKE-RELL, *A Psalter and Hours executed before 1270 for a Lady connected with St. Louis, probably his sister Isabelle of France*, Londra, 1905, *şi* H. YATES, THOMPSON, *Illus*tration *of one hundred manuscripts*, I, Londra, 1907, pl. V. Ca alt exemplu al acestui decor cufic COCKERELL citează p. 27, *Bible moralisee*, as, 1179 din Viena. *Evan gheliarul* de la Sainte Chapelle, B.N., lat. 8892 pentru secolul XIII, *Trh Riches Heures* de Chantilly şi *Coeur d'Amour Epris*, a lui René d'Anjou, la Viena, pentru o epocă mai avansată. F. DE MELLY (*Les Primitifs et leurs signatures*, Paris, 1913) semnalează semnături de artişti din secolul XIV imitând caracterele cufice. Vezi şi A. H, CHRISTIE, *The Developement of ornament front arabic script*, *The Burlington Magazine*, 1922, XL, p. 287 – 292 şi XLI, p. 34 – 41.

30. W.R. LETHABY, *English primitives*, *I*, *Burlington Magazine*, 1916, p. 351.

31. E. AME. *Les carrelages emailles du moyen âge et de la Renaissance*, *Paris*, 1859, pl. p. 70.

32. R. KOECHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, pl. XXVIII, XXXI.

33. Relicvarul sfinţilor Maximien, Julien şi Lucien, a doua jumătate a secolului XIII, Musée de Cluny la Paris.

34. J. LABARTE, op. cit., numerele 1561, 2188, 2285, 3322, 3365, 3371, 3382, 3384, 3549.

35. S.C. COCKERELL, *The Gorleston Psalter*, Londra, 1907, pl. V.

36. *Psautier de Bohun*, E. MILLAR, *La miniature anglaise aux XIV et XVE sikles*, Paris, 1928, pl. 69.

37. *Psautier* de RICHARD DE CANTERBURY, E. MILLAR, *La miniatura española*, II, Barcelone, 1930, pl. 114.

38. C. GASPAR şi F. LYNA, *Les manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, *Publications de la S.F.R.M.P.*, 1937, pl. LXVI, ms. 9157, flamand, începutul secolului XIV; *Psautier* d'Ormesby O. SAUNDERS, *English illumination*, II, Pantheon, 1929, pl. 110.

39. Pentru tehnica acestor descompuneri de ornamente înlănţuite vezi cap. nostru *Entrelacs*, în *l'Art medieval en*

Armenie et en Georgie, Paris, 1929.

40. Tăind din trei în trei ondulaţii un ciubuc cu şase fire, S.C. COCKERELL, *The Gorleston Psalter*, pl. V.

41. Tăind din două în două ondulaţii un ciubuc ai şase fire, *Psautier* din Douai, *ib*. pl. XVI.

42. Tăind la fiecare ondulaţie un ciubuc cu şase fire.

Psautier de GORLESTON, *ibid*., pl. V.

43. Tăind din două în două încrucişări axiale un ciubuc cu patru fire, *Briviaire* de MARGUERITE de BAR, abW

44. V. LEROQUAIS, *Les Breviaires des Bibliotbeques de France*, Paris, 1933, pl. XXIV.

44. *Psautier* de la familie de Bohun, Missel de N. Lyt-lington, E. MILLAR, *La miniature anglaise*, II, pl. 69, 71, 72.

45. *Evangeliaire* de CHARLEMAGNE, B.N., Noi achiziţii lat. 1203 de exemplu.

46. Pagină decorativă dintr-un Coran scris la Bagdad în 1306, *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, pl. 937 B.

47. Frontispiciu al unui Rachid ed-Din din 1310, *ibid*., pl. 936 B şi olărie siriană din secolul XIV, J. SAUVAGET.

Poterie syro-mesopotamienne du XIV sfecle*, Paris, 1932, pl. 16 şi 18.

48. J. SAUVAGET, op. cit., pl. 15.

49. *Ibid*., pl. 16 şi 24.

50. A. SAKISIAN, *Themes et motits d'entuminure et de decoration armeniennes et musulmanes*, *Ars Islamică*, 1939, fig. 7.

51. J. SAUVAGET, op. cit., pl. 28.

52. A.F. KENDRICK, *Catalogue of Muhammadan textiles of the medieval Period*, *Victoria and Alben Museum*, Londra, 1924, no 990, pl. XVIII.

53. G. MIGEON, *Manuel d'art musulman*, II, Paris, 1927, fig. 397.

54. C. 1350, L. BYNION; J.V.S. WILKINSON şi B. GRAY, *Persian miniature painting*, Londra, 1033, pl. XXVB.

55. G. MIGEON, *Manuel*, I, fig. 8 şi 9.

56. Abbe V. LEROQUAIS, *Les Breviaires*, pl. XXIII.

57. P. TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, *La collezione di Ulrico Hoepli*, 1930, pl. LXXVI.

58. *Survey of Persian Art*, pl. 732.

59. J.H. HARVEY, *The Gothic World*, 1100 – 1600, Londra, 1950, fig. 85.

60. G. D'ADDA, *Leonardo da Vinci*, *la gravure milanaise et Passavant*, *Gazette des Beaux Arts*, 1868, p. 123 şi urm.; E. MUNTZ, *Leonard de Vinci*, Paris, 1899, nota de la p. 233, fig. p. 232, 233, 236; W. VON SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci*, *der Wendpunkt der Renaissance*, Viena, 1935, p. 453.

61. A. CHASTEL, *Leonard de Vinci par lui-mtme*, Paris, 1952, p. 23.

62. G. D'ADOLA, *Essai bibliographique sur les anciens modeles de lingerie*, *de dentelles*, *et de tapisseries en France*, *en Allemagne et en Flandre*, *Gazette des Beaux Arts*, 1864, p. 434.

63. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VIII, partea a II-a, Milano, 1924, p. 740, fig. 680.

64. L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la sala delle*
Asse, Milano, 1902.

65. H. KLAIBER, *Beitr age zu DUrers Kunsttheorie*, Blaubeuren, 1903, p. 32.

66. De la *catena-hnţ*, cf. V. GAY, *Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance*, Paris, 1885;

A. BLUM (*L'Alphabet gothique de Marie de Bourgogne*.

Gazette des Beaux Arts, 1938, p. 103 – 110) numeşte lite rele înconjurate de acest decor *literetournure*, sau *tourneure*. Caligrafii italieni au numit acest caracter mare „*littera france se*".

67. Iată câteva exemple-tip, scrise în peniţă: Carta din 1435, Bric, Mus., Add. ms. 19650, *The New Palaeographical Society* Londra, 1912, part. X, pl. 2506; Culegere de modele de scriere, Montpellier, J. MALO-RENAULT, *La lettre ornee du moyen âge*, *Revue de l'art ancien et moderne*, 1934, p. 162; Alfabetul Mariei de Bourgogne c. 1476, A. BLUM, op. cit.; în următoarele: F. COURBOIN, *Histoire illustree de la gravure en France*, Paris, 1923, pl. 94 şi 108; O. JENNINGS, *Early woodcut inhials*, Londres, 1908, p. 226, Alfabetul caligrafic al lui Verard.

68. R. BRUCK, *Die Malereien în den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresde, 1906, no 185, fig. 268.

69. A. SAKISIAN, *Themes et motifs d'entuminure*, p. 73 – 76 şi *La Reliure turque du XV e au XIX siècle*.

Revue de l'Art ancien et moderne, 1927, p. 280 şi fig. 4.

Termenul „rumi" şi „bendu-mi", literal rumi legat, este întrebuinţat, încă, după afirmaţia autorului, în acelaşi sens de către desenatorii de anluminuri persani şi turci moderni.

70. N. KONDAKOV, *Histoire et monuments des etmux byzantins*, Frankfurt, 1892, p. 300, pl. 16.

71. J. BALTRUSAÂTIS, *Sasarnian stucco*, *ornemental*, în *Survey of Persian Art*, fig. 188 h.

72. M.S. DIMAND, *Studies în islamic ornament*, II.

The origins of the second style of Samarra decoration.

Archaeologica orientalia in Memoriam Ernest Herzfeld, p. 62 – 68.

73. A.U. POPE şi P. ACKERMAN, *A Survey of Persian ornament*, *Survey of Persian Art*, fig. 904 e, şi pl. 575 c.

74. G. MIGEON, *Marnei*, I, fig. 120.

75. B. MORITZ, *Arabic Palaeography*, Cairo, 1905, pl. 4 şi 34.

76. G. MIGEON, *Manuel*, I, fig. 161.

77. A. DE LABORDE, *Les principaux manuscrits de la Bibliothèque de Saint-Petersburg*, Paris, 1936, pl. III.

78. *Clare Psalter* de la MORGAN, M.R. JAMES.
Catalogue of manuscripts in the Library of J. Pierpont
Morgan, Londra, 1906, no 18; Brit. Mus., Roy. ms. 30.
VI, Petrus Comestor, 1283 – 1300, O. SAUNDERS, *English illumination*, II, pl. *77* şi 78.
79. E. MILLAR, *La miniature anglaise du X au XIII*
siècle, Paris, 1926, pl. 77.
80. Paris, B.N., ms. lat. 17326 şi lat, 8892 şi Brit.
Mus., Add. ms. 38114.
81. *Breviaire* du Saint Sepulcre, de Cambrai, Abbe V.
LEROQUAIS, *Les Breviaires*, pl. XX; ms. d'Amiens, 1275
1300, *The Holford Collection*, *Burlington Fine Arts Club*.
1924, Cât. no 4, pl. VI; // ««««*de Therouanne*, J. BILLIOUS.
Tres ancien/ies Heures de Therouanne à la Bibliothkque de Marseille, *Ies Tresors des Bibliotheques de France*, V, Paris, 1935, pl. LXI.
82. TH. BELIN, *Heures de Marguerite de Beaujeu*.
Paris, 1925.
83. R. MOREY, *Exhibition of illuminated manuscripts*.
New York, 1934, mă. 46, p. 24 şi pl. 43.
84. *Survey of Persian Art*, pl. 928, Coran din 1036.
British Museum.
85. *Ibid*., 936 B şi 937 B, *Coran* scris la Bagdad în
1306 şi Frontispiciu al unui Rachid ed-Din din 1310; E.
KUHNEL, *Islamische Kleinkunst*, Berlin, 1925, fig. 7, Coran, cca. 1300.
86. *Survey of Persian Art*, pl. 929 A şi 933, *Coran* decorat cu amurainuri în 1186 şi pagină de Tabari scrisă între 1210 şi 1225.
87. G. VITZTHUM, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig.
1907, pl. IV, Dresda, Oc. 57; pl. XII, Biblia de la Geneva, lat. 6 a.
88. *Somme-le-Roi* de l'Arsenal, 6329 din 1311, *ibid*., pl. XXXIII, *Missel et Pontifical* din Lucon, sfârşitul secolului XIV, *Abhi* V. LEROQUAIS, *Les Pontificaux des*
Bibliotheques de France, Paris, 1937, pl. LXXXI.
89. *Breviaire* de Belleville, B.N., lat. 10 483, Abbe
V. LEROQUAIS, *Les Breviaires*, pl. XXVIII, XXXIV.
90. H. HAHNLOSER, *Villard de Honnecourt*, Viena, 1935, pl. 42.
91. E. MÂLE, *L'art religieux du XII Ie siècle en France*.
Paris, 1923, fig. *76*.

92. L. DE VESLY, Le ceramique ornamentale en Haute-Normandie, Rouen, 1913, pl. XV; L. DESCHAMPS DE

PAS, Essai sur les pavages des églises, Annales archéologiques, X, 1850, p. 17.

93. R. KOECHLIN, *Les ivoires gothiques*, pl. CLXXVI.

CLXXVII, CLXXIX, CLXXXI, CLXXXIII.

94. G. MIGEON, *Manuel*, I, fig. 152, 153, 154.

95. O. VON FALKE, op. cit., fig. 132.

96. *Survey of Persian Art*, pl. 1317, secolul XII; F.

SARRE şi F. MARTIN, *Die Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst în München*, II, München, 1912

pl. 145, Bronze încruste de Mossoul 1233 – 1259; G. MI

GEON, Les cuires arabes, Gazette des Beaux-Arts, 1899, ibric aşa-numit Blacas, 1232; vas aşa-numit Barberini, cea

1250.

97. G. MIGEON, *Exposition des Arts musulmans au*

Musée de Arts dicoratifs, Paris, 1903, pl. XI şi XII.

98. E. KOHNEL, op. cit., fig. 113; G. MIGEON, *Expo sition des arts musulmans*, pl. XIII.

99. Cercetat mai întâi de Dorn, apoi în 1924 – 1927 de

Bachkiroff, B. DORN, *Compte rendu du voyage dans le*

Caucase et sur la rive meridionale de la mer Caspienne.

Petersburg, 1861, şi A. BACHKIROFF, *L'art du Daghestan*.

Moscova, 1931, pl. 17, fig. 21 şi 22.

100.

101. O. VON FALKE, op. cit., fig. 169.

102. HERZ BEY, *Boiseries fatimides aux sculptures figurales*, Orientalisches Archiv, III, 4, 1912 – 1913, pl. XXVII

? i-XXIX? i G. MARCAIS, *Les figures d bommes et de betes dans les bois scuipes de l'époque fatimide*, dans

Melanges Maspero, III, p. 241 – 257, *Mémoires de l Institut franţah du Caire*, 1935; C.J. LAMM, *Fatimid woodwork*, *its style and chronology*, *Bulletin de l'Institut d'Egypte*.

XVIII, 1936, p. 59 – 89.

103. La Paris, Rouen, Lon, Limoges, Avignon, Auxerre.

Strasbourg, Köln. O comunicare de la cel de-al XIV-lea

Congres International de Istoria Artei de la Berna, asupra transmiterii pătratului polilobat musulman în arta gotică a fost făcută

de MARAIS care vede această transmitere *realizau* prin Italia (p. 27 – 28 din *Resiimes*, Basel, 1936).

Vezi de asemenea, de acelaşi autor, *Le carré quadrilobe*.

Histoire d ttne forme decorative de Part gothique, în *Études d'art du Musée d'Alger*, I, 1945, p. *67 – 78*.

104. J. ADHfâMAR, *Influences antiques dans Part du moyen* âge *frattcais*, Londra, 1937, p. 289, fig. 118 şi 119.

105. O. VON FALKE, op. cit., fig. 151 şi 218.

106. S.C. COCKERELL, *The Gorleston Psalter*, pl. XX.

Brit. Mus., Arunci, ms. 83.

107. O. VON FALKE, op. cit., fig. 219 fi 220; F. Sarre şi F. Martin, op. cit., III, pl. 181.

108. L. DIMIER, *François Pellegrin*, *peintre et scuip teur de Fontainebleau*, *Annales de la Socihe archéologique du*

Gâtinais, 1901; G. MIGEON, *la Fleur de la Science de*

Potirtraiture, *Patron et Broderie*, *Faţon arabique et ytalique*, *par Francisque Pellegrin*, 1530, Paris, 1908.

109. H. ROTTINGER, *Peter Flettners Hohschnitte*, Strasbourg, 1916, p. *76*; R. BERLINER, Ornamentale Vorlage-Blatter d «s XV. bis XIII. Jahrh., Leipzig, 1926, I, pl. 92 şi 93.

110. A. LICHTWARK, *Der Ornarnentstich der deutseben*

Friikrenahsance, Berlin, 1888, p. 30 şi urm. cap. *Maureske*.

111.

IV. ARABESCURI FANTASTICE

Aportul Orientului nu se limitează la arabescuri şi la traiectoriile cadrelor. El contribuie şi la imagistică. Monştrii fa buloşi din Asia îşi fac apariţia chiar pe medalioanele cvadrilobate unde se sculptau în general teme gotice prin excelenţă. Dacă pe portalul Calendei de la catedrala din Rouen scenele religioase şi didactice se continuă încă, asemenea paginilor unei cărţi, în ultimele decade ale secolului al XIII-lea, cvadrilobii Portalului Librarilor, de pe partea opusă, cu zece ani mai târziu (cca. 1290 – 1300) 1, sunt năpădiţi de figuri groteşti şi de fiinţe fantastice. Fără îndoială, asistăm la o înviere a fondului romanic şi a capriciilor decorative care se produc, ca şi pe manuscrise, după dezagregarea „clasicismului gotic", dar se pot vedea aci şi patrupede întretăiate, fiinţe compozite şi lupte tipice repertoriilor din Islam. O sirenă-pasăre se înscrie în interiorul unui cadru ca pe grinzile fatimide. Figurile omeneşti nu se mai perindă liniştit; sfârteeate în

patru între lobi ca pe medalioanele arabe, ele sunt pradă unei agitaţii violente (fig. 41). Aceste influenţe se intensifică în anii care urmează. Reliefurile catedralei din Lyon (1310 – 1320) 2 şi stranele catedralei din Köln (mijlocul secolului al XIV-lea) 3 sunt pline de aceste elemente orientale. Iepuri atacaţi de păsări, grupuri antitetice, scene de vânătoare, de luptă, în sfârşit un leu cu patru trupuri în jurul unui cap central, pe care o miniatură persană îl va mai reproduce încă în secolul al XVII-lea4, se aşază în sipetele cvadrilobate.

În pictură aceste teme sunt introduse adesea de ţesături care se pretează la aceasta chiar mai mult decât sculptura. La Dijon, ceea ce se cunoaşte din frescele celor trei lintouri ale catedralei (sfârşitul secolului al XIII-lea) înfăţişează o reţea de poligoane, stele cu opt colţuri, ornamente cu patru lobi semicirculari, roţi umplute cu patrupede, păsări aşezate simetric, lei cu trupuri duble şi cap unic5. Subiecte analoage au fost executate către aceeaşi dată la Chiteau-Gouthier în Mayenne6. S-a încercat să se explice această artă care restituia forme milenare într-un spirit atât de puţin gotic, prin „arhaisme provinciale". Ea corespunde totuşi unei propagări recente a curentelor islamice şi reprezintă o nouă modă. Decorul imită „postavuri sarazine" ca şi reliefurile de la Metz sau de la Paris, dar de rândul acesta integral: nu este vorba numai de armătura geometrică, este reprodusă întreagă stofa strălucitoare, cu monştrii ei. În Germania, unde s-a stabilit la Kbin o industrie de imitaţie, aceste animale, încremenite ca pe blazoane, sunt pictate către 1400 (catedrala de la Schleswig) 7. Aceleaşi motive se desfăşoară pe pavimentele smălţuite a căror tehnică este şi ea orientală. La Rouen, la abaţia Sainte-Catharonedu-Mont (a doua jumătate a secolului al XIII-lea) pardoseala este ornamentată cu leoparzi antitetici, în interiorul unor roţi pecetluite de rozase, caracteristice pentru textile (fig. 44).

Transmiterea prin ţesături care a contribuit mult la arta romană8, se exercită pe acelaşi plan. Este o revenire a aceloraşi compoziţii fixate de secole în aceleaşi industrii. Ciclul reîncepe într-un anumit fel, dar repertoriile din Orient sosesc acum pe căi multiple şi extrem de îmbogăţite.

II

Ornamentele înlănţuite şi semifrunzele din deco rul islamic inspiră, cu forme abstracte şi vegetale, mai multe sisteme zoomorfe. 90

De la prima sa apariţie în civilizaţiile orientale, împletitura îmbracă aspectul unei făpturi însufleţite9, în aşa fel încât s-a putut pune întrebarea dacă ea nu provenea, la origine, dintr-un nod de erpi. Islamul, care n-a pierdut niciodată legătura cu fondul asiatic vechi, reproduce tema aceasta cu regularitate. Poate fi regăsită pe un bol din Rakka din «ocolul al XI-lea sau al XII-lea10 şi, foarte adesea, în Mesopotamia şi în Siria selgiucide. După Van Berchem, motivul devine, în secolul al XIII-lea, emblema Ortochizilor. La Alep (Poarta Citadelei, 1209) şi la Bagdad (Poarta Talismanului, 1180 – 1225), reptilele sunt nişte dragoni simbolizând monştrii pământului în luptă cu forţele cereşti, luna şi soarele11. E vorba tot de ornamente înlănţuite cu noduri multiple şi meşteşugite.

Sistemul reapare în arta gotică curând după această largă răspândire în Mediterana orientală, într-un manuscris englez (1283 – 1300) 12, animalele descriu o împletitură cu două fire: în *Psaltirea* est-anglică din Ormesby (începutul secolului; îl XIV-lea) 13, două reptile cu capete enorme constituie un ornament împletit cu îndoituri frânte şi împovărate de bucle. Într-un *Antifonar* renan (cca. 1350) 14 ele formează un 8 grefat pe un romb. Geometria ornamentului împletit defineşte aci fiinţe filiforme, delicate, dar nete şi bruşte în mişcări (fig. 45).

În Franţa, această faună devine mai fină şi mai nervoasă. Gângăniile de la capetele rândurilor din *Psaltirea* aparţinând surorii lui Ludovic cel Sfânt15 se înlănţuie într-un 8 dublu, construind cifre complicate având curbe frânte şi segmente de cercuri, în *Evangheliarul* de la Sainte-Chapelle16 dragonii, asemenea unor insecte, îşi îmbină gâturile ca şerpii de pe bolul din Mesopotamia. Construite de un poligonist, trupurile se frâng dar desenul capătă o eleganţă nouă.

Animalul nu dispare prin abstractizare. Din contră, unghiurile şi curbele par a-l incita la mobilitate. Curând, animalul va ajunge chiar să scape din aceste meandre regulate şi să desfacă împletitura în care s-a născut.

Ornamentele înlănţuite abstracte nu se vor dezlega decât în cursul secolului al XV-lea. Transformate în fiinţe însufleţite, ele se dezleagă, de-abia înnodate, uneori chiar pe aceeaşi margine17. Reptila se înlănţuie în toate direcţiile luând după sine firele. Uneori le desface în ondulaţii largi, alteori le încâlceşte inextricabil. Nebunia ei atinge demenţa celtică. Este o revenire spre excesele caligrafilor carolingieni,

ale *scotti-loi*, ale călugărilor din Irlanda. Visele întortocheate ale Evului Mediu care se năştea sunt restituite în această speculaţie a geometrilor musulmani, pe un teren occidental.

Astfel, împletitura regăseşte harul metamorfozării în animal şi se dezvoltă odată cu fauna vie şi aproape liberă. Semifrunza *rumi* suferă aceleaşi transformări. Pe un obiect încrustat de aramă, persan, din secolele al XII-lea al XIII-lea18 şi în *Evangheliarul* armean al mareşalului Auehine (executat la Sis în 1274) 19, ea constituie un cap omenesc acoperit cu o pălărie lungă; pe un manuscris din Khorassan (1410) 20 ea se transformă în peşte. Plăcile de placare lustruite hispano-maure înfăţişează acelaşi ornament cu capete la extremităţi şi cu frunze în mijloc, constituind făpturi fără labe, cu corpul ascuţit şi neted.

În Occident aceste aranjamente de forme animale cu vegetale pe jumătate abstracte sunt încă şi mai numeroase. Când un cap se fixează pe *rumi* şi se leagănă acolo ca un fleuiron22, când *rumi* este coada unei jivine23, când constituie, ca în Orient, o bonetă lungă, ascuţită24. Dar ea devine şi un monstru: animalele fără la be, cu capete grefate direct pe semifrunză, mişună în vegetaţia manuscriselor gotice (fig. 46). *Rumi-urile* se întretaie ca nişte spade25. Pot fi văzute descriind arabescuri unite în acelaşi cap26, rătăcind împreună cu plantele agăţătoare de care este asociată în mod constant această floră27. *Breviarele* Margueritei de Bar şi din Belleville28 sunt năpădite de aceste gângănii fără labe: *rumi* simple, duble, triple, ou capete fixate pe diferite părţi ale corpului se desfăşoară cu supleţe ca nişte panglici. O faună agilă şi maliţioasă mişună în acest decor care, la prima 92

Înfăţişare, nu pare să desfăşoare decât ramuri înflorite şi linii pure. Departe de a renunţa la ornamentele zoomorfe care constituiau un apanaj romanic. Evul Mediu gotic le restituie încorporându-le în natură şi desăvârşindu-le. Animalele devin mai suple, mai fragile, şi mai riguroase în abstractizare, dar în virtutea unei aceleiaşi speculaţii care, şi în Orient, a evoluat.

II

O altă temă, frunze sau plante încolăcite sau doar o creangă, având un cap sau chiar un trunchi întreg de animal sau de om în chip de floare aparţine acestei vegetaţii.

Motivul era cunoscut din Mediterana antică; se găseşte în sculptură (Mausoleele de la Spălato, secolul al IV-lea şi al-Amruni, în

Tripolitania) 29 şi în pictură (Villa Hadriana, Tivoli) 00, dar sistemul este de origine asiatică şi se răspândeşte în general mai ales prin forme orientale. Planta deschisă în formă de animale apare chiar pe peceţile de la Mohendjo-Daro, pe Ind, la începutul celui de-al treilea mileniu î.e.n. îi. Ph. Ackermann32 semnalează o placă de aur din epoca ahemenidă, găsită în regiunea Niprului, unde palmeta terminată prin capete de leu, de grifon şi de şarpe face legătura cu această veche tradiţie. Un vas de aur contemporan, provenind din Siberia, ornat cu plante încolăcite având capete de păsări33. Elementele vegetale cu capete sunt obişnuite pe ţesături şi pe manuscrisele copte34 şi reapar în general în figuraţiile din Orientul medieval care-i învie trecutul. Se pot vedea pe o ţesătură din Irak din secolele al IX-lea şi al X-lea (Tezaurul de la Maestrkht) 35 combinate cu un copac. În sculptura lombardă (sarcofagul Theodotei, 720, din Pavia în faţa altarului patriarhului Sicuald, 762 – 784, la Civi-iale) 36 aceleaşi motive se inspiră fără îndoială Jirect din aceste stofe (fig. 47). Dar cea mai puternică răspândire se produce în secolele al XII-lea *şi* al XIII-lea: în decorul arămurilor încrustate37, 93 pe ţesături38 sau în ceramică39. Piese datate din 1210, 1220, 1240, 1250 şi 1281 fi <few & 9C amploarea şi continuitatea, iulpinile au capete dintre cele mai diferite: capete cu barbă, cu coarne, cu urechi lungi de iepure, capete de măgar, de vulpe, de câine, de bou, capete de şarpe sau de peşte, capete de oameni. Fixate pe ramuri mlădioase, ele se leagănă ca nişte fructe enorme. E vorba într-adevăr de o plantă, dezvoltată monstruos şi nu de un animal-ornament sau de o semifrunză.

Trunchiuri întregi sunt agăţate pe ramuri. Personaje tăiate din talie, patrupede fără partea din spate sau păsări fără labe ţâşnesc direct din volută40. Cu toate amputările lor radicale, ele par a atrage plantele într-o agitaţie febrilă (fig. 48). Pe un obiect de airamă din Masul din 124841, Gemenii din Zodiac sunt întrupaţi în două figuri umane care ies din aceeaşi tulpină. Mugurii pocnesc pe toate crengile. Boturile se înmulţesc, se îmbulzesc grămadă. Pe cutia din colecţia Marquet de Vasselot se pot număra vreo douăzeci în două grupuri de ornamente încolăcite şi pe vasul unui sultan ayyubid (*1249*) o rozasă cu mai mulţi lobi cuprinde ea singură douăzeci şi şase. De mult timp nu s-a mai văzut o asemenea vegetaţie sălbatică.

Sakisian s-a întrebat dacă creştinii din Orient şi, în special, armenii au contribuit la înnoirea acestor hibrizi42. Izolate, aceste

grupuri de ornamente ou capete încolăcite figurează în anlumi-nura lor încă din secolul al XI-lea, dar sistemul nu poate fi comparat cu ornamentaţia musulmană (fig. *49*) înainte de sfârşitul secolului al XII-lea sau de secolul al XIII-lea43. Se pare deci că seriile se constituie pe acelaşi fond şi că difuziunea lor ar fi paralelă.

În Korasan, odată cu şcoala din Herat, aceste ornamente se dezvoltă în pictura manuscriselor44. Volutele purtând măşti ce alternează cu frunzele se desfăşoară pe panouri întregi45 – *şi* pe margini46. Pot fi văzute de asemenea pe legături47. Miniaturile le înfăţişează decorând edificiile48, corturile49 şi covoarele50. Cel din muzeul de Arte Decorative din Paris reia aceleaşi motive ou capete de cerbi, de lei şi de elefanţi51. Identitatea cu temele obiectelor de aramă, a celor mai multe dintre aceste compoziţii în care tulpinile ţâşnesc dintr-o figurăumană centrală, reafirmă o tradiţie profund înrădăcinată şi stabilă.

În Occident, tema a fost introdusă încă din perioada primei sale propagări. Ea poate fi întâlnită nu numai în Italia în secolul al VIII-lea, după ţesăturile mesopotamiene sau iraniene, dar şi în arta celtică după ţesăturile copte52. Rinsoul cu capete dăinuieşte şi în iniţialele manuscriselor de la Monte-Cassin053 şi în prima şcoală din Winchester54. El continuă până la începutul secolului al XII-lea întir-<un întreg grup de manuscrise din nord-vestul Franţei.

O serie nouă se constituie în a doua jumătate a secolului al XII-lea, în centrele de pe Rin şi de pe Meuse şi se răspândeşte în prima arhitectură gotică. Raclele sfântului Heribert din Deutz şi a sfântului Albin din Koln55 reprezintă exemple tipice. Aceleaşi combinaţii apar pe faţada de la Saint-Dénis, la Chartres (faţada occidentală), la Norredame din Paris (Portalul Sfintei Ana), la Saint-Leu d'Esserent. La Mantes, tulpinile care urcă dintr-o parte şi din alta a portalului se termină prin caipete de vulturi, de feline, de negri şi sunt scuipate de o jivină de tip oriental.

Dintre aceste motive sculptate unele se grefează pe acante şi iau astfel un caracter anticizant, în aşa fel încât se poate pune întrebarea dacă mu este vorba de o supravieţuire a elenismului. Folosirea lor în arta romanică din Italia meridională (San Giovanni din Brindisi, sfârşitul secolului al XII-lea; amvonul din Bitonto, *1229*) *56* care se dezvoltă în legătură cu Bizanţul, permite asocierea lor şi cu unele curente din Orient.

Totuşi, adevărata înflorire a temei în starea ei pură, în toate varietăţile sale, se produce în Occident în manuscrisele din a doua jumătate a secolului al XIII-lea şi al XIV-lea. În *Psaltirea* lui Ludovic cel Sfânt, măştile sunt agăţate de spirale amortizând umflăturile marilor iniţiale încadrate de borduri cufice57. În Spania, *Lapidariid* lui Alfons al X-lea cel înţelept, atât de puternic marcat de geniul arab, le prezintă *pe* un dublu ornament încolăcit58. *Biblia* lui Johannes Ponch59 desfăşoară ramurile cu cap de câine ca pe obiectele de aramă încrustate (fig. 50). Noua difuziune este fulgerătoare. Capete omeneşti acoperite cu voaluri sau purtând pălării cu părul buclat sau fără păr*50, capete de animale, fiare sălbatice, cerbi, iepuri61, se leagănă pe tulpini lungi, adesea ornamentate şi cu frunze62. Multe dintre ele sunt identice cu modelele lor orientale, islamice în cele mai multe cazuri. Un manuscris atribuit lui Berardo de Terarno (Abruzzi, mijlocul secolului al XIV-lea) 63 oferă o variantă armeană (fig. 51).

Ornamentul încolăcit cu trunchiuri vii este reluat şi el în decorul manuscriselor şi chiar în sculptură64. Tot tribul creaturilor lipsite de partea din soaţe renaşte în această vegetaţie. De la *Biblia* lui William din Devon65 până în secolul al XV-lea, personajele fără picioare sunt mereu reprezentate, când legănâriidu-se odată cu planta66, când învârtind în aer scuturi şi săbii, trăgând cu arcul sau atacând animale, ele însele dezvoltate pe ramuri67. Ele vânează, sar pe volute ca nişte resorturi. Cântă la diferite instrumente68. Pe o carte de rugăciuni din Milanob9 îngerul care poartă steaua *Naşterii* iese şi el dintr-o tulpină. Într-o *Biblie* olandeză (1450 – 1453) 70, două busturi se unesc pe aceeaşi ramură ca şi Gemenii de aramă încrustată de la Masul (fig. 53).

Uneori aceste făpturi fără picioare se detaşează de pe suportul lor şi se plimbă liber. În Cartea de rugăciuni *Les Heures*, numite ale lui Jean Pucelle71 ele năpădesc capetele rândurilor. În alte părţi72, personajele trunchiate, cu coada, zboară de-a lungul marginilor. Câteodată ele sunt fixate pe alte trupuri; în *Pontificalul* de la Metz (1302 – 1316) 73, gâtul unui animal este făcut dintr-o tulpină purtând un tors omenesc.

O altă variantă consistă în îmbinarea bustului cu un băţ. Ologi, cu ambele picioare tăiate din coapsă, astfel cocoţaţi pe catalige, apar în acelaşi moment, în a doua jumătate, către sfârşitul secolului al XIII-lea74 şi se răspândesc în secolul al XIV-lea. Sunt numeroşi în estul anglican şi pe manuscrisele continentale75. Jean Puceâle şi şcoala sa

aliniază regimente de asemenea unipede76. Aşezate pe prăjini lungi ca nişte insecte la gămălia acelor, ele sunt înzestrate cu o surprinzătoare agilitate. Pot fi văzute de asemenea în Italia77 şi în Spania. În *Fueros de Aragón* (sfârşitul secolului al XIII-lea) 78, cele două serii sunt combinate pe un singur trup. Omul-ornament încolăcit se suprapune peste catalige. Fiinţa are două trunchiuri şi patru braţe dar e lipsită de picioare.

Aceste trunchiuri, fixate la capătul unei ramuri drepte, sunt din aceeaşi familie cu fauna vegetală, dar în acelaşi timp se leagă nu de arabesc ci de acel *naskbi* antropomorf.

Decorul epigrafic al obiectelor de aramă încrustate, reluând tema plantelor, combină adesea curbele cu capetele de animale, lăncile cu capete omeneşti şi chiar torsurile întregi79. Vasul semnat în 1163 de un artist din Herat, desfăşoară un asemenea lung bandou80. Aceste făpturi amputate gesticulând pe parii lor sunt cele care se regăsesc în Occident (fig. 54). În timp ce decorul cufic rămâne abstract, inscripţiile naskhi reproduc o faună şi o omenire monstruoase.

IV

Plantele cu fructe zoomorfe se trag dintr-o dublă tradiţie: ornamentală şi legendară. La origine, este Arborele Vieţii, o viaţă atât de impetuoasă şi de sălbatică încât sfarmă cadrul vegetal. Anumite compoziţii pe care le-am notat mai înainte (Mohendjo-Daro, ţesătura mesopotamiană de la Mae-stricht, sculpturile orientalizate ale Italiei lom-barde), le dau această formă de *horn*. Ele intervin în iconografia bizantină. *Psaltirea* Chloudof, executată în secolul al IX-lea, în perioada iconoclastă în care imagistica, rupând cu inspiraţia clasică, reînvie sub impulsul Orientului popular şi violent, conţine o asemenea reprezentare81. După Tikkanen, imaginea Paradisului, corespunzând Psalmului CXVII, 20 „Iată Poarta lui Iehova, cei Drepţi pot să intre prin ea", înfăţişează un tufiş înflorit cu capete omeneşti. Viziunea trebuie raportată la poveştile arabe referitoare la copaci care rodesc fiinţe vii, răspândite începând din secolul al VIII-lea.

Întâmplarea a avut mai multe versiuni82. După unele, acest copac minunat dintr-o insulă îndepărtată poartă pe ramurile sale capetele fiilor lui Adam. Când se face ziuă şi seară el strigă „wac-wac" şi cântă imnuri lui Dumnezeu. După alţii, el poarta drept fructe trupuri întregi de femei şi apelurile sale „wac-wac" sunt o prevestire rea. Legenda este povestită în Cărţile de minuni din India, scrise în secolul

al X-lea, unde este un copac ale cărui fructe, asemeni unor dovleci, prezintă o oarecare asemănare cu o faţă omenească. Dar prima sa menţiune cunoscută aparţine unei relatări chineze, *T'ong-tien*, de Tu leu, scrisă după captivitatea sa, în timpul bătăliei de la Tala în 751, şi o vreme petrecută la arabi. Textul îşi precizează exact izvoarele:

Regele Ta-cheilor (arabilor) trimisese oameni care, încărcaţi pe un vapor şi luând cu ei haine şi hrană, au plecat pe mare. După 8 ani, au zărit o stâncă pătrată. Pe această stâncă se afla un copac ale cărui ramuri erau roşii şi frunzele verzi. Pe copac crescuseră o mulţime de copilaşi; erau de vreo şase, şapte degete; când vedeau oameni, nu vorbeau, dar puteau toţi să râdă şi să facă mişcări. Mâinile, picioarele's capetele erau lipite de ramurile copacului. Când oamenii îi desprindeau şi îi luau, de îndată ce intrau în mâinile lor, se uscau şi se făceau negri. Trimişii s-au întors cu o ramură din acest copac care se află acum la reşedinţa regelui Ta-che –ilor.

O altă variantă figurează în *Kitab al-haiyawan* (859), în care sunetul „wac-wac" dă naştere la animale şi la femei, agăţate de păr. Acestea din urmă sunt colorate şi spun neîncetat „wac-wac". Ele tac şi mor când sunt desprinse din copac. După *Kitab al-djaghrafiya*, al unui geograf anonim din Almería, secolul al XII-lea, aceste plante miraculoase cresc în insâua „Wac-wac" care se află în marea Chinei. Frunzele lor seamănă cu cele ale smochinului. Fructele încep să se formeze la începutul lunii martie când încep să se vadă picioare de fete. Trupurile apar în aprilie, capetele în luna mai. Fetele acestea sunt încântătoare, minunate. Ele încep să cadă la începutul lui iunie şi la jumătatea lunii nu mai rămâne niciuna. Căzând ele strigă „wacwac".

În secolul al XIII-lea, fabula a fost răspândită de *Cosmografia* lui Kazwini. Ea este reluată în nenumărate relatări arabe83, dar legenda este asociată de la o anumită vreme epopeii lui Alexandru cel Mare (Iskander) interpretată de Firdusi (1010) şi Nizami (1191) 84. Copacii Soarelui şi ai Lunii care întâmpină pe suveran în pragul Indiei dintre care unul prezice regelui, în greceşte, cucerirea lumii, iar celălalt în hindusă moartea sa în Babilon se confundă desigur în mintea musulmanilor cu plante grăitoare. Wakwak-ul figurează şi în povestirea Calului Alb, în ţara Regelui-Demon85.

Alte ciudăţenii sunt răspândite în legende. Orientul este plin de vegetale care se confundă cu fauna, într-o grădină hindusă rodierii înflorind dau păsări multicolore86. Există şi copaci ale căror ramuri

căzute se însufleţesc şi urcă asemeni unor şerpi, în alte părţi animalele sunt plantate ca nişte legume: „Dacă pui în pământ buricul unei oi şi-l stropeşti cu apă, răsare un miel. Animalul creşte când tună". Este povestirea unui tătar venit din China unde acest lucru e cunoscut încă din Analele T'ang. *Talmudul din Ierusalim* dă o altă variantă: după comentariul Rabinului Simeon de Sens (1235), făptura numită Jadua creşte pe munţi şi are aspectul unui monstru pe jumătate omenesc, legat de rădăcină printr-un ombilic. Ea devorează iarba în jurul ei şi atacă pe toţi cei care se opresc. Pentru a o ucide trebuie să distrugi tulpina care o leagă de s0187. La sfârşitul secolului al XII-lea, rabinul Pethachia din Regensburg88 menţionează *dudaimi* care reprezintă o figură de om şi ale căror frunze sunt mari. Grădina în care sunt cultivaţi împreună cu tot felul de alte fructe, este situată între Ninive şi Bagdad, adică în regiunea şi în epoca în care atâtea obiecte de aramă încrustate combină flora cu făpturile vii. Diverşi autori semnalează plante care vorbesc: Maimonide (1134 – 1204) scrie, în legătură cu *Cartea de Agricultură* a Nabatheenilor89, că există în India copaci cu un cap la baza trunchiului, ale căror rădăcini sunt formate din părul lor şi care au voci omeneşti, ca şi mandragora antică, probabil tot de proveniență orientală90. Ibn al-Baytar (*1197* – 1248) citează de asemenea în *Botanica* sa *sarrakha*, care scoate un strigăt în ziua unei serbări. Cel care-l aude moare în cursul anului. Toate speciile de vegetale înflorind cu înfăţişări omeneşti, de patrupede sau de păsări care se răspândesc în jurul aceloraşi date şi în aceleaşi centre cu ornamentele cu capete se regăsesc în credinţe şi în fabule. Este aceeaşi lume hibridă ca şi în decor.

La origine, temele ornamentale se raportau fără îndoială la nişte legende, dar ele le-au înmulţit fanteziile prin combinaţii mai libere care, la rândul lor, au sugerat apoi poveşti noi.

Reprezentările wakwak-ului realizate de minia-turiktii persani ilustrează această fuziune a tradiţiilor decorativă şi fabuloasă. Cele mai vechi exemple care ne-au parvenit sunt posterioare cu mai mult de un secol propagării ramurilor cu capete în încrustaţia metalelor sau în ceramică, şi ele le asimilează progresiv formele.

Un *Şah-Name* din şcoala din Tabriz (începutul secolului al XIV-lea) 91 înfăţişează copacul lui Iskander vorbind ca wakwak-ul, cu capete omeneşti, dar se văd aci şi capete de cocoşi, de ţapi, de vulpi şi de iepuri, aceleaşi ca şi cele de pe ornamente (fig. 55). Reprezentată

către 1460 – 148C92, planta are doar boturi de animale: de leu, de leopard şi de dragon. În *Minunile naturii şi ciudăţeniile lucrurilor create*, de un autor anonim, inspirate de Kazwini, executate în 1388 pentru biblioteca lui Ahmed Han, suveran gelairid din Bagdad93, wakwak-ul cu „frunze asemeni scuturilor şi fructe semănând cu capetele de oameni" este reprezentat într-o compoziţie ce are o slabă legătură cu textul. Ramurile sale se desfăşoară simetric ca nişte ornamente de plante încolăcite; doar trei capete de femei, cu parul lung, corespund comentariului, celelalte sunt capete de cai, de lupi, de maimuţe, de raţe şi de berbeci. Ele nu înlocuiesc numai fructele: trunchiul şi rădăcinile copacului sunt şi ele capete îmbinate şi au probabil şi darul vorbirii (fig. 56). Copacul din insula Wakwak, din care „ies voci stranii", din cartea *Minunile creaţiei* a lui Kazwini însuşi (manuscris din secolul al XV-lea sau începutul secolului al XVI-lea) 94 este şi el încărcat de capetele cele mai surprinzătoare printre care cele de elefant, de cerb şi de taur. Imaginea este complet recompusă şi îmbogăţită cu sisteme decorative. Este o sinteză şi o compilaţie a tuturor miturilor, a tuturor ornamentelor zoologiei plantelor care s-au dezvoltat începând cu cele mai vechi versiuni arabe dintre care *Psaltirea* Chloudof reflectă fără îndoială o formă primitivă.

Transplantat în Occident, copacul fabulos suferă aceleaşi schimbări. După imaginile preromanice legate de *hom-ul* zoomorfic din vechea Asie, el apare în varianta sa musulmană cu capete omeneşti şi se îmbogăţeşte apoi cu aporturi noi. Primul grup se constituie în Renania şi în centrele germanice în cursul secolului al XIII-lea. *Hortus Deliciarum* a lui Herrade din Landsberg (sfârşitul secolului al XII-lea – cca. 1205) 95, întrunind elemente ale manuscriselor beneventine, ale iconografiei bizantine şi speculaţii cosmografice ale Islamului reprezintă Paradisul printr-o plantă cu capete ca şi *Psaltirea* Chloudof. Într-unul dintre aceste desene, Adam doarme lângă un wakwak care ar putea fi legat direct de una dintre transpunerile orientale creştine. Dar Eva, în mâna lui Dumnezeu Tatăl, ia forma unui ornament vegetal înlănţuit cu bustul omenesc fără picioare, asemănător arabescurilor antropomorfe. Ai spune că nu e desprinsă din om ci ruptă dintr-o ramură. Creatorul o culege ca pe o creangă cu fructul său. Imaginea pare a ilustra povestea copacului ce naşte femei şi fete. Ea urmează mai apropiat descrierea arabă decât oo «t oi *crs* con co *cu* ilustraţiile persane care îi alterează aspectul înmulţind animalele.

Miracolul este reprezentat frecvent în aceste regiuni. E regăsit în *Psaltirea* lui Hermann de Tu-ringia (m. *1217*) *96*, deasupra figurii lui Abraham împărţind fructele vieţii veşnice. În *Paradisul* dintr-un manuscris de la Wolfenbuttel (cca. 1250) 97, Patriarhul se află între două wakwak-uri, nişte copii se năpustesc să ia roadele lor. Pe tavanul bisericii din Hildesheim (cca. 1230), planta se află la dreapta lui Adam şi a Evei ispitiţi de şarpe". Pe mormântul arhiepiscopului de Trier, Henric de Festingen, mort în 1286", copacul Vieţii este şi copacul Morţii. Două ramuri încărcate de frunze dese sunt fixate pe acelaşi trunchi. Ca şi în Chah Nameh-ul şcolii din Tabriz, totul ar putea părea natural dacă n-ar fi capete în loc de fructe: capete de îngeri, zâmbitoare, cu două aripi şi capete de mort; unele în stânga par să urce, altele în dreapta se apleacă spre pământ. E o mişcare de pendul: dimineaţa, viaţa se ridică pentru a coborî din nou seara. Fabula plantei purtând capetele fiilor lui Adam care cântă imnuri Creatorului în zori *şi* la sfârşitul zilei pare să-şi spună înţelepciunea în această figuraţie. Ea se întâlneşte de altfel exact cu un alt text.

După Sidi Ali Tehelebi, se văd pârguindu-se şi cranii omeneşti. Când fructele sunt coapte, ele se desprind şi cad frângându-se în bucăţi şi strigând „wak-wak" 100.

Fără îndoială, legendele orientale au fost cunoscute în Evul Mediu prin intermediul tratatelor arabe sau ebraice (Maimonide din Córdoba, rabinul Simeon din Sens, Pethachia din Regensburg), dar ele sunt reluate şi de povestiri ale călătorilor occidentali. Odoric din Pordenone (1331) 101 descrie un copac ce produce, în loc de fructe, bărbaţi şi femei înalţi doar de un cot. Ei sunt legaţi de trunchi prin extremităţile lor inferioare. Trupurile lor sunt proaspete când bate vântul şi se usucă atunci când nu bate vântul. Călugărul a cules această descriere în Malabar, din gura unui martor. Pentru arabi wakwak-ul era întotdeauna de origine hindusă sau extrem orientală. Franciscanul menţionează şi oaia-plantă care creşte în ţinutul Cadili. Patrupedul se coace într-un pepene galben în aşa fel încât el dă şi un fruct şi carne. „Multă lume nu vrea să creadă şi totuşi este de crezut aşa cum sunt şi gâştele care, în Irlanda, cresc pe copaci" 102. Acolo, în Anglia sau în Flandra se plasează de la o vreme copacii cu păsări103. Johan de Mandeville (cca. 1360) face şi el caz de două specii104. O miniatură din *Livre des Merveillesanta*. În 1413 de Ioan Temerarul ducelui de Berry105, îi înfăţişează pe occidentali purtând o ramură cu fructe

ornitomorfe în faţa a doi orientali, un evreu şi un arab (?) care le întind un „mieluşel" într-un pepene galben. Pepenii cresc într-un copac (fig. 58). În gravurile din secolul al XV-lea106, aceste animale cornute sunt legate direct de suportul lor, asemeni berbecilor pe „Wakwak". La Vincent de Beauvais, povestirea este mai fidelă versiunii rabinului Simeon din Sens. *Agnus scyticus* este acoperit aci de o blană gălbuie şi e legat de pământ printr-o tulpină lungă107. Animalul este menţionat şi de Herberstein, trimis la Moscova din 1511 până în 1526108, care spune în legătură cu aceasta că se aduceau de la Samarcând la Veneţia „pieile fine ale unei anumite plante care creşte în acea ţară pe care unii musulmani le foloseau în loc de blană la căptuşitul căciulilor. Ei spun că planta aceasta se numeşte *Smarcândeos* şi că este un koo-fit sau plantă-animal". În sfârşit, Tucher prezintă în 1482 un copac ce dă naştere la diferite animale109 reluând tradiţia lui Mandeville110 cu patrupede aşezate nu în pepeni ci în flori. Este o deformare sau o versiune nouă a legendei pe care autorul a putut-o găsi în Palestina în timpul călătoriei sale în 1479.

Ca rădăcini animate, în afara mandragorei care „atunci când este culeasă se vaită şi zbiară şi ţipă" mai există, printre plantele gotice şi unele cu capete de oameni sau de animale ca wakwak-ul persan. Cărţile despre plante, *Ierbarele* din secolul al XIV-lea înfăţişează adesea măşti profilându-se în interiorul ridicăturilor noduroase111

(fig. *95* A). O ţesătură din Lucea are ca motiv nişte copaci care au la poale nişte capete omeneşti cu părul înfipt în pământ, conform textului lui Maimonide112. Toate varietăţile acestei vegetaţii sunt perfect cunoscute în Occident.

Planta vorbitoare reapare odată cu *Romanul lui Alexandru*, mai întâi în versiunea sa clasica cu tradiţia lui Pseudolallisthene, unde nu este vorba de capete: copacii Soarelui şi al Lunii pronunţă cuvintele misterios, fără gură. Istoria pătrunde în *Speculum historiale* de Vincent de Beau-vais (IV, 56). Ilustraţia rămâne la început conformă cu textul. În *Le Roman de toute Chevalerie* al lui Eustache de Kent113 transpunerea engleză a epopeii, ramurile nu au fructe dar ele compun ornamente înlănţuite în spiritul celor islamice. Reprezentarea copacilor profetici va fi completata progresiv. În *Livre des merveilles* a ducelui de Berry114, unde figurează în povestirea lui Johan de Mandeville despre India, luna şi soarele apar în frunzişurile stufoase şi au trăsături omeneşti. După cum spune autorul, aceşti copaci se află

încă în picioare în pustiul unei insule pline de animale sălbatice, de balauri şi şerpi uriaşi. Cei care vor mânca din fructele lor şi din „răşina parfumată care creşte pe ei" vor trăi trei sute sau cinci sute de ani, dar nu se poate ajunge la ei din pricina distanţei *şi* a primejdiilor din aceste locuri115. În ilustraţiile gravurii116 aceste fructe miraculoase în formă de chipuri astrale se multiplica (fig. 59). Dar wakwak-ul asociat legendei antice, nu va avea niciodată în Occident capete de păsări sau de patrupede.

Primind formele orientale Evul Mediu le înnoieşte adesea caracterul şi aspectul. În acelaşi timp le adaptează la sistemele sale religioase şi simbolice. Copacul co rodeşte animale devine un copac heraldic al Răului. Planta cu capete omeneşti îşi schimbă constant semnificaţia, începând cu alchimia şi până la emblemele morale.

Copacul heraldic al Răului este desenat mai întâi schematic. În *De fructibus carnis et spiritus* de Hugues de Saint-Victor, acest copac, numit al Bătrânului Adam, nu este decât un eşafodaj abstract, o diagramă a celor şapte păcate în care din trufie care constituie trunchiul, ies şapte ramuri: Invidia, Gloria Vană, Mânia, Tristeţea, Avariţia, Necumpătarea şi Dragostea de lux, înscrise pe o reţea de medalioane. În secolul al XIII-lea, *Somme du Roi*, scrisă de călugărul dominican Lorens pentru Filip Temerarul, reia această epură vegetală, dar, pe de altă parte, păcatele capitale sunt reprezentate în ea prin cele şapte capete ale animalului din *Apocalips™7*. Pe fresca din Hoxne, în Suffolk (secolul al XIV-lea) 118 epura se dezvoltă în şapte dragoni. Un bot de monştri se deschide în vârful trunchiului; ramurile devin animale care împroaşcă vicii personificate. Convulsii furioase străbat planta al cărei urlet parcă se aude. Preschimbarea în animal este mai completă decât în flora zoomorfică din Orient, unde frunzele şi ramurile subzista în general intacte, dar principiul este analog

(% 61)

În *Oglinda Vieţii şi a Morţii*, scrisă în 1266

de Robert de l'Omme, care a servit drept prototip unei moralităţi valone din secolul al XV-lea119, nu ramurile sunt cele care se metamorfozează în animale ci rădăcinile copacului:

…car ly arbre seur quoy seoit de VII vissez mortiez naissoit; Set rachinez de VII serpens Issoient mont bien ou en apens.

Alegoria este reprodusă într-o culegere de texte ştiinţifice şi poetice făcută în jurul anului 1277, în Nordul Franţei120 şi în *Verger*

de Soldas (începutul secolului al XIV-lea) 121. Un nou manuscris al Bibliotecii Vaticanului122 înfăţişează o schiţă neter-minată a ei, însoţită de note marginale pentru desenatorul de anluminuri. Cele şapte rădăcini ale copacului pe care se vede o regină, o Antifecioară, înconjurată de muzicieni şi de un demon, se prelungeşte prin nişte balauri ale căror cozi se deschid în torsuri omeneşti întruchipând viciile. Ca şi wakwak-ul, buruiana Răului este clătinată de 105 o învălmăşeală de monştri. Dar aceste rădăcini vii

(e vorba într-adevăr de *radix luxuriae*, *radix ava-ritiae* etc. Şi nu de animale independente) se desfăşoară în evantai ca un mare copac subteran. Dacă miniatura este răsturnată, se descoperă o altă plantă, ea însăşi preschimbată în animale având drept fructe torsuri omeneşti. Personajele ce se sfârşesc în tulpini sunt, ca şi figura Evei „culeasă" din *Hortus Deliciarum*, asemănătoare unor ornamente încolăcite persane (fig. 60).

Fructele antropomorfe iau la rândul lor alte înţelesuri. Copacii legendei lui Alexandru devin embleme alchimice, păstrându-şi şi numele lor. *Buch von der heiligen Dreifaltigkeit*, un manuscris renan, executat înainte de 1420123 le înfăţişează de o parte şi de alta a unei *Rebis* cu faţă dublă anti-chizantă, încărcate de capete, de luni şi sori cu trăsături omeneşti. Copacul lunii reprezintă pe micul magistru, a cărui piatră filosofală este albă şi nu preschimbă metalele decât în argint, în timp ce copacul Soarelui este marea operă, care creează adevărata piatră filosofală de culoare roşie ce produce aurul (fig. 59). Amintirea unui cuceritor şi a minunăţiilor Indiei este reflectată în această viziune ce simbolizează viaţa ascunsă şi bogăţia lumii. Aurul a fost întotdeauna soarele, şi argintul luna, dar niciodată până acum o floră grăitoare, într-o *Biblie* olandeză posterioară cu câţiva ani (cca. 1425) 124 planta iese dintr-un om întins. Douăsprezece capete straniu de vii se leagănă pe tulpini subţiri care par susţinute pe un grilaj ascuns. Toate poartă coroane regale. Este într-adevăr un copac al lui Ieseu şi nimic nu este mai tulburător decât spectacolul regilor lui Iuda crescând pe ramuri şi stând de vorbă între ei (fig. 62).

O imagine şi mai ciudată care se află în *Remediile Sorţii Bune şi Rele* de Petrarca, ilustrată de H. Burgkmair sau de un artist din şcoala sa către 1515, dar din care nu avem decât publicaţii mai târzii125 poate fi apropiată de această compoziţie. Se vede aci şi o plantă cu fructe vii ieşind dintr-o făptură omenească. Dar omul nu este culcat. De

data aceasta el este în picioare. Din pieptul său răsare o ramură cu un cap asemănător cu al său, o făptură goală înconjurată de un nimb şi o inimă. E pe cale s-o taie cu un fierăstrău. Sunt conflictele interioare, conflicte mai dureroase decât un război civil deoarece ele se petrec în suflet şi sunt traduse în acest mod. Filosofii au împărţit acest suflet în trei părţi: prima a fost aşezată într-un loc deosebit, şi anume capul; ea este cea care moderează viaţa, e celestă, liniştită, şi mereu aproape de dumnezeu; înclinările blânde şi cinstite îşi au locul aci. Celelalte două părţi sunt adăpostite una în piept unde furia şi toate emoţiile sălbatice (*Zorn*, *Sturm und geschwindigkeit*) se încing şi iau naştere; cealaltă deasupra măruntaielor (*das Vorberz*) unde se formează de obicei concupiscenţa şi plăcerile dezordonate (*Begierlichkeit und Unreinigkeit*). Pentru a ilustra aceste forţe contrare, autorul evocă o mare frământată de două furtuni în timp ce gravorul, la rândul lui, le întrupează într-o vegetaţie înrădăcinata în om. Figurina înnimbată precizează sensul întregului copac în care partea impură se află ascunsa sub talie. Sufletul este cel lovit de fierăstrău. Gestul ilustrează lupta cu tine însuţi în care „sufletul se pierde în bucăţi", iar fierăstrăul, neliniştile şi frământările care o însoţesc.126

V

Alte trei teme, chipul lunar, lupta cu coada şi figurile cu jocuri de inversiuni ilustrează aporturile orientale în imagistica gotică. Luna, tratată ca un chip, figurează adesea în pictura musulmanilor127. În *Subtilităţile Adevărurilor* de Nasir-ed Din al Siwasi din 1272, ca şi în *Minunile Naturii* din 1388 ea este purtată într-un sipet de nişte spirite înaripate123. Un manuscris semnat la Bagdad în 1396129 o înfăţişează suspendată între doi îngeri. Dar nu este doar un corp ceresc. Începând cu Fir-dusi, toţi poeţii persani evocă luna ca pe o supremă încarnare a farmecului feminin. „Această 107 frumoasă cu chipul de lună se numea Gulnar, era ca o pictură încărcată de nestemate, de culori şi de parfumuri…" 130. „Limpede ca luna… Soră a lunii… Asemenea lunii pline…" Tot aşa în Armenia ea este un model de frumuseţe. Ca atare poate servi în decor. Simbol al luminii nocturne şi al graţiei, chipurile lunare sunt cele mai frumos ornamentate.

Miniatura armeană le foloseşte mereu în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea. Chipurile sunt încrustate în liniile verticale sau aplecate ale unor litere ca nişte cabuşoane amestecându-se cu ornamentele împletite131. Un frontispiciu al *Evangheliarului* ornamentat în 1331 de

Sargis Pizdak132, posedă şapte dintre acestea, pe două rânduri în interiorul poligoanelor, în Persia, discul lunar se regăseşte adesea, în mijlocul ornamentelor în formă de plante încolăcite care se sfârşesc cu capete133. Pe o legătură din Herat, de la sfârşitul secolului al XV-lea134, zece capete se suprapun într-o ţesătura de frunze stilizate. De o luminoasă paloare, ele te fac să te gândeşti la nişte perle încrustate într-un obiect de orfèvrerie.

Într-un *Pontifical* gotic după 1390135, un colier cu măşti groteşti este dispus în acelaşi fel. Dar frumuseţea chipului rotund a fost cântată de Occident ca şi de persani:

Qui soubz Luna peult estre pe Bon pour servir sera trouve; îl aura la figure belle: Ronde je n'en trouveras telle.

Cine sub lună se poate naşte Buna folosinţă îşi va afla va avea chipul frumos; Rotund cum nu se va găsi altul.

(*Calendrier des Bergers*, 1491)

La Villard de Honnecourt, chipul rotund aparţine unei serii de variaţii geometrice asupra figurii umane, dar este tot o faţă lunară în Albumul în care se văd alte compoziţii islamice136. În *Pontifical-vil* episcopului de Mende Guilaume Durând, manuscris italian din secolul al XIV-lea137, acest cap este încrustat pe margini cu frunze şi *rumi-uri*. El se repetă pe mai multe pagini, de culoare roşie sau albastră. Într-un desen, el se combină cu forme animale şi are labe şi coadă. Dar în general este introdus în decor ca o bijuterie, o nestemată. Combinaţia este analoagă celei a literelor armeneşti. *Lapidarul lui* Alfonso cel înţelept (Escorial) 138 înfăţişează discul încastrat în ornamentul de plante încolăcite care încheie coada monstrului (fig. 63); nu este vorba de o fantezie: în timpul unei eclipse de lună sau de soare, astrele sunt devorate de un dragon. Această scenă este adesea reprezentată în compoziţiile din Islam. La Bagdad (Poarta Talismanului, 1180 – 1225), luna nouă, personificată printr-un copil, este ameninţată în fiecare parte de reptile. La Alep (Poarta Citadelei, *1209*) 139 discul solar este prins de învălmăşeala de cozi ca un chip lunar al manuscrisului din Escorial.

Legenda acestui antagonism între lumina cerului şi dragonul pământesc, creează în Orient un organism compozit care, şi el, va apărea în Europa. Rivalii se unesc în aceeaşi fiinţă. Monstrul pământului devine coada unei făpturi ce simbolizează o stea sau o constelaţie. Când îşi păstrează trunchiul intact, cu labe140, când este

un şarpe cu capul enorm. De cele mai multe ori el intervine asupra Săgetătorului. Coada atacă arcaşul care îi trimite o săgeată. Imaginea este deosebit de frecventă în arămurile încrustate din secolele al XII-lea şi al XIII-lea141 şi pe monezile ortochide (1185 – 1203) 142. Câteodată semnul din Zodiac nu este un patruped ci un om în luptă cu un dragon, sudate într-un singur trup143.

Occidentul reia această luptă împotriva lui însuşi dar sub forma unei întâmplări hazlii. Începând de la sfârşitul secolului al XIII-lea până în secolul al XV-lea, manuscrise franceze, flamande, engleze înfăţişează un grup întreg de asemenea imagini144. Centauri, personaje luptă cu propria lor coadă, terminată într-un cap de monstru. În 109 general, ele nu sunt înarmate cu un arc ci cu o sabie şi se apără cu un scut dar este tot o luptă de unul singur (fig. 64).

Ultima serie pe care o vom examina este şi mai ciudată prin tehnica şi prin efectul compoziţiei. Mai multe figuri se grupează aci în aşa fel încât părţile lor componente par a ţine când de una când de cealaltă. Un medalion cvadrilobat din catedrala din Lyon (postament al porţii din dreapta 1310 – 1320) 145 înfăţişează patru iepuri care se învârtesc ca într-o roată, ridicându-se, răsturnându-se şi căzând din nou. Urechile lor se ating şi formează în centru un pătrat. Nu sunt decât patru în loc de opt dar, printr-un joc optic, fiecare cap pare a avea de fapt două.

Imaginea a avut un mare succes (fig. 65). Poate fi întâlnită sculptată, în secolul al XV-lea, la Saint-Maurice din Vienne146, în capela de la Hotel de Cluny din Paris, la Saint-Benoît-le-Chiteau (Loara). Este frecventă în estul Franţei (Thielouse, Xertigny), în Elveţia (Mănăstirea Muototal) şi în Germania (Münster – în Westfalia, Paderborn) 147. Adesea nu sunt decât trei iepuri ale căror urechi formează în acest caz un triunghi isoscel. S-a recunoscut uneori în această imagine un simbol al Trinităţii148. Erau mai curând simple fantezii din moment ce aceleaşi combinaţii se fac şi cu dreptunghiul, cuprinzând un număr diferit şi se combină adesea cu imagini groteşti. La începutul secolului al XVI-lea, sistemul va fi întrebuinţat de tipograful Jacques Arnollet într-o vinietă149 şi se încheie prin titulatura: *L'Hostellerie aux trois lapins 150* (Hanul la trei iepuri).

…Tournez et retrournez et nous tournerons aussi, Afin cu'a chacun de vous nous donnions du pksir. Et lorsque nous aurez tournes faites compte de vos oreilles.

c'est la que, sans rien deguiser, vous trouverez une merveille…

(… învârtiţi-vă, învârtiţi-vă şi ne vom învârti şi noi, la fiecăruia dintre voi să-i facem plăcere. Şi când ne veţi învârti număraţi-ne urechile, Aici, fără să se ascundă, veţi afla minunăţia…) menţionează un text care comentează aceste figuri în mişcare, frecvente în gravură încă din secolul al XVII-lea.

În Turkestan-ul chinez, într-una din grotele mănăstirii budiste din Tuen-huang, săpate şi ornamentate între secolele al VI-lea şi al XI-lea, se află probabil cel mai vechi exemplu al acestui motiv. Aceiaşi trei iepuri se învârt în jurul unui triunghi isoscel format din urechi, în interiorul unui cerc din centrul tavanului151. Trebuie să facă parte dintr-un repertoriu de embleme ale cosmografiei religioase. Tema este reluată de Islam. Un vas de argint din secolele al XII-lea şi al XIII-lea, găsit în regiunea Perm152 reproduce exact acelaşi desen, întovărăşit de o inscripţie cufică. Fără îndoială, imagiştii gotici l-au copiat de pe unul dintre aceste obiecte care s-au răspândit totodată până în Urali şi de-a lungul Europei. Compoziţia se bucura probabil de o anumită vogă printre artiştii musulmani. O miniatură mongolă (şcoala din Akbar) a reprodus-o în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea153.

Tema celor trei figuri interşanjabile a avut varianta sa ihtyomorfă: trei peşti, grupaţi într-un triunghi care formează un cap comun, cu un ochi în centru. Privita separat, fiecare vietate pare normală, capul unic potrivindu-i-se exact. Este rând pe rând acelaşi peşte învârtindu-se pe axul marcat de ochi şi este, în acelaşi timp, un animal triplu. Imaginea poate fi regăsită la cele două extremităţi ale civilizaţiilor orientale: în Egiptul faraonic, pe obiectele de lut ale dinastiilor a XVIII-a până la a XX-a154 şi pe ceramica islamizată din Italia şi din Spania. Pe o farfurie de Paterna, lângă Valencia (secolele al XIII-lea şi al XIV-lea) 155, motivul păstrează caracterul său geometric; doar nişte ornamente arabizante s-au substituit lotuşilor egipteni (fig. 66). O cupă de Orvieto (secolul al XIV-lea) 156 este împodobită cu o stea de toni, înscrisă în aceeaşi armătură. În Franţa, cei trei peşti cu cap unic sunt reproduşi de Villard de Honnecourt157, pe pavimentul din Herivaux (secolul al XIII-lea) 158, la Luxenil, pe o cheie de 111 boltă159. În Anglia, în *Psaltirea* de la Peterboroug, de la sfârşitul secolului al XIII-lea160 ei se învârt dinaintea unui mistreţ care îi miroase. Un grup de doi cai răspunde acestei imagini: unul dintre ei galopează în mod obişnuit, în picioare, celălalt de-a-ndoaselea,

răsturnat, aşa încât copitele lor se ating: crupa celui de sus se-ntâlneşte cu pieptul celui de jos şi invers. În locul unei alergări pe orizontală se observă atunci alţi doi cai dintre care unul se dă peste cap iar celălalt cabrează. Este o combinaţie de patru animale în doi, schimbându-şi poziţia după unghiul nostru de vedere fără să trebuiască că schimbăm nici o singură linie. Imaginea este aşezată într-un pătrat polilobat asemeni figurilor de pe bârnele fatimide. El poate fi regăsit identic în Persia161. Deşi compoziţiile iraniene care ne-au parvenit sunt mult mai recente, ele provin, după Coomaraswamy, dintr-o tradiţie foarte veche, şi identitatea lor cu miniatura engleză este de netăgăduit. Dacă poate fi afirmat un aport direct al formelor islamice în imagistica Evului Mediu, aceasta se poate face pe baza acestui exemplu (fig. 67).

Acelaşi sistem turnant se realizează şi cu oameni. La Rouen (Portalul Librarilor, 1290 – 130C), două personaje sunt lipite în interiorul unui cva-drilob, asemenea celor doi cai din manuscrisul contemporan de dincolo de marea Manecii. Ei sunt culcaţi fiecare cu picioarele strânse lângă capul celuilalt, unul pe burtă, celălalt pe spate, dar părţile de deasupra şi de sub talie poc şi unite şi vertical, răsturnând siluetele. Aceste figuri sunt reproduse pe suportul unei strane din catedrală1152 şi la Palatul de Justiţie din acelaşi oraş163. Se văd în biserica de la Rosny (Aube, secolul al XV-lea), în Vendôme164 şi la Oxford165.

Mai multe gravuri din secolul al XV-lea folosesc aceleaşi efecte cu maimuţe-muzicanţi: animalele se află pe spatele unui cal, împodobit, de circ166. Una pare când în poziţie verticală, când culcată pe spatele calului, cealaltă se agaţă de un baţ fie orizontal, fie cu capul în jos. O bucată de hârtie prinsă în centru poate să reîmbine trupurile răsucindu-se. Imaginea se combină ca o jucărie, punându-se în mişcare printr-o simplă alunecare de axă (fig. 68).

Figuri identice, dar orientale, de bronz, se păstrează la National Gallery din Washington167. Proveniența lor exactă este necunoscută şi data incertă dar ele se leagă fără îndoială de un acelaşi fond, din care au ieşit toate compoziţiile cu elemente interşanjabile, cu iepuri, cu peşti, cu cai răspândite în Evul Mediu împreună cu formele musulmane.

Printre rafinamentele şi minunăţiile pe care sistemele gotice le-au primit prin intermediul Islamului, aceste exerciţii de îndemânare

şi aceste demonstraţii de artă pentru artă, în care tehnica depăşeşte obiectul, reflectă cel mai precis spiritul lor.

VI

Geneza noului Occident, restabilind imaginea omului şi a vieţii, nu îndepărtează Evul Mediu de Orientul fantastic care i-a definit un întreg aspect în epocile precedente. Tocmai atunci când arta gotică este matură, în posesie completă a mijloacelor sale, acţiunea lui se intensifică. Poate subţie-rea şi preţiozitatea stilului care au îndreptat Evul Mediu spre gliptică, au favorizat de asemenea această influenţă. Deplasarea spre vest a atelierelor orientale, dezvoltarea unei arte de imitaţie, se produc tocmai în acel moment al evoluţiei gustului. Ele au contribuit în primul rând în sensul virtuozităţii şi minuţiei. Aşezarea figurinelor gotice în cutiuţe polilobate arabe nu dezvăluie oare de pe acum o aspiraţie secretă şi un program formal? Dar, în acelaşi timp, Orientul readuce pe imagiştii occidentali către speculaţia ornamentală şi monştrii săi; el reîntâlneşte acel Ev Mediu al visurilor geometrice, al fiinţelor ireale şi al minunilor lumii. Este reînvierea ornamentelor împletite şi a bes-tiarului care au cucerit Europa în mai multe rânduri. Patrupedele şi păsările în luptă, grupurile 13 antitetice, animalele hibride, făpturile cu trupuri multiple îşi recâştigă medalioanele. Fondul ornamental al Mediteranei orientale retrăieşte în plină perioadă gotică, dar, odată cu el, sunt introduse acum noi rafinamente.

Împletitura se recompune într-o constelaţie de poligoane şi în rozase cu nenumărate noduri. Frunzele se subţiază. O scriitură mai delicată, mai uscată, dă arabescurilor o notă de afectare. Se regăseşte adesea în ea exactitatea cizelării. Ornamentele devin şi ele animale. *Rumi-ul* naşte vietăţi fără labe, ornamentele împletite, făpturi filiforme. Stilistica ornamentală care domina în arta romanică se restabileşte prin această faună gracilă a manuscriselor din secolele al XIII-lea şi al XIV-lea. Izbucneşte o sevă nouă. Frunzişul desenat sau sculptat se încarcă de roade ameninţătoare. Pe tulpini de floare se înalţă oameni trunchiaţî-naskhis. Flora vie se împodobeşte cu flori neobişnuite. Poveşti arabe se altoiesc pe viziuni şi alegorii din Evul Mediu. Chipurile lunare cântate de Firdusi şiragurile de măşti, monştrii luptând împotriva propriei lor cozi, o serie întreagă de forme ce se-nvârtesc şi de minunăţii de intervertire se răspândesc împreună cu vegetaţia grăitoare.

Aceste teme sunt adesea reproduse cu o fidelitate

surprinzătoare; ele se îmbogăţesc de multe ori venind în contact cu lumea occidentală. Reînsufleţite de aceste aporturi, geniul ornamental al occidentului multiplică confuziile făpturilor însufleţite cu flora şi abstracţia. Fauna hibridă gotică este şi mai diversă decât cea a musulmanilor care a prefigurat-o şi, pe de altă parte, totul se mişcă cu o nouă frenezie. *Rumi-ul* este amestecat cu plantele agăţătoare. Trunchiurile omeneşti pârguite în frunzişurile ornamentale se desprind de suportul lor şi rătăcesc fără partea din spate. împletiturile sunt deznodate şi înnodate de reptilele care s-au născut în ele şi de altele „dăruite" din afară. Dar toate acestea ţin încă de feerie şi contribuie la sciziunea care se produce în arta gotică între imagini şi decor.

Fenomenul poate fi constatat în sculptură, unde odată cu sfârşitul secolului al XIII-lea, alături de scene şi figuri care evoluează spre realitate, au loc fanteziile cele mai contrare naturii. Se accentuează în pictura manuscriselor unde se văd precizându-se către aceeaşi dată o diviziune între stilul de ilustraţie şi miniatura propriu-zisă şi decoraţia marginilor, anluminura. Durrieu, care a notat această distincţie, a stabilit cum se traduce ea în înşişi termenii folosiţi la această epocă168. Cuvântul „entumine", împodobit cu anluminuri, începe să fie întrebuinţat chiar în momentul în care apar şi se dezvoltă fanteziile marginale, în timp ce pentru miniaturi se întrebuinţează termenul „historie, ilustrat. Până la mijlocul secolului al XIV-lea aceste calificative par a corespunde mai ales la două programe independente, dar ele sfârşesc prin a desemna doi oameni şi două meserii distincte: „entumineur", cel care face ornamentul, şi „historieur", ilustrator, care lucrau adesea la aceeaşi carte169. Opoziţia de stiluri şi de tehnici este consacrată de istoria cuvintelor şi de specializarea artiştilor. Această ruptură a fost cea care a favorizat dezvoltarea atât de amplă a artificiilor ornamentale în vecinătatea imediată a tablouaşelor în care totul se îndreaptă către universul viu şi, în acelaşi timp, la altoirea formelor străine pe un teren occidental prin excelenţă. În legătură cu aceasta, este de remarcat că terminologia persană şi armeană fac aceeaşi distincţie între pictorii de subiecte şi cei care realizau ornamentele.

Sakisian170 a făcut aceleaşi observaţii în legătură cu arta cărţii orientale ca şi Paul Durrieu în legătură cu practicile din Occident. În Armenia, cuvântul „entumineur" – cel care realizează anluminurile –

corespunde termenului *dzaghgogh*, a cărui rădăcină este *floare* şi acest caracter floral este cel care domina în cea mai mare parte a vechilor ornamente ale manuscriselor. În limbile musulmane expresia corespunzătoare este *aur*, *mud-hahhib*, literar *aurar*, evocând astfel direct culorile de aur folosite în paginile cu anluminuri persane şi din Islam, în general. O pagină, o margine decorativă sau o vinietă au şi ele, un termen 15 special, *tadhhib*, în aşa fel încât te poţi întreba dacă, accemuând această împărţire a genurilor, Evul Mediu nu a urmat într-o anumită măsura practici islamice. Aurul însuşi, revărsat pe atâtea manuscrise ca în Orient, este aci asociat adesea artei anluminurii, chiar în descrierile tehnice. Astfel, în inventarul lui Carol al V-lea171 „o mare Psaltire a sfântului Loys" este prezentată ca „tres richement entumyne d'or et ystorie d'anciens ymages" (foarte bogat împodobită cu anluminuri de aur şi ilustrată cu imagini vechi), „item, ung autre plus petit Breviaire en deux volumes et deux estuiz brodez, entuminez d'or et ystoriez de blanc et de noir…" (la fel un alt Breviar mai mic în două volume şi două coperte brodate, împodobite cu anluminuri de aur şi ilustrate în alb şi negru…) Un persan ar fi tradus prin opera unui *aurar*, a unui *mudhahhib*. Oricum ar fi, mai multe dintre ornamentele care apar pe marginile textelor gotice, jumătăţile de frunze ascuţite, împletiturile cu stele, franjurile, pot fi calificate drept *tadhhib*.

Dar acest Orient nu explică totul. O lume şi mai vastă şi mai exotică se dezvăluie în Occident în cursul secolului al XIII-lea şi intervine în viziunile sale. Studiul aripilor de liliac şi de demoni ne va permite să-i precizăm caracterul şi mijloacele de transmitere.

NOTE

1. L. PILLON, *Lei portaih lateraux de la cathedrale de Rouen*, Paris, 1907, p. 159 şi urm.

2. L. BEGULE, *Monographie de la Cathedrale de Lyon*. Lyon, 1886, 2 e serie. pl. III, IV, 3» serie, pl. I, III, IV.

3. B. VON TIESCHOWITZ, *Das Chorgestuhl des Kölner Domes*, Marbourg, 1930, pl. 39, 80, 86.

4. F.R. MARTIN, *The Miniature paânting and painters of Persia, India and Turkey*, Londra, 1912, p. 164. Acelaşi animal ai patru trupuri figurează în interiorul unui medalion sculptat la San Marco din Veneţia.

5. P. GELIS-DIDOT şi H. LAFFIL fie, *La peinture decorative en*

France du XU au XVU siècle, Paris, f.d., pl. 31.

6. M. THIBOUT, *Découverte de peintures murales dans i église de Saint-Jean-Baptiste de Chiteau-Gonthier*, *Bulletin*

Monumental, 1942, p. 13.

7. R. BORRMANN, *Aufnahmen Mittelaherlicher Wandund Deckmalereien în Deutschland*, Berlin, f. d, I. p. 35.116

8. L. BRfiHIER, *Les thhnes des tis sus d'Orient et leur imitation dans la sculptare romane*, *Études d'art du Musée d'Alger*, 1945.

9. Egiptul preferaonic; placă din Susa, 3.000 î.e.n.; vas de libaţii din Gudea cca. 2500 î.e.n.

10. M. PfiZARD, *La ceramique archdique de TIstam et ses origines*, Paris, 1920, pl. CXLIX. Pentru dată, vezi M. S.

Dimand, *Mohammedan Decorative Arts*, New York, 1930, p. 157.

11. W. HARTNER, *The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's orbit în Hindou and Islamic Iconography*, *Ars Isla mica*, 1938, fig. *26* şi 29.

12. Brit. Mus., Roy. ms. 3 D. VI, O. SAUNDERS.

English illumination, II, Pantheon, 1928, pl. *77*.

13. *Ibid*., II, pl. 110.

14. C.H. WEIGELT, *Rheinische Miniaturen*, *Waliraf-Richartz Jahrbuch*, 1924, I, fig. 5.

15. S.C. COCKERELL, *A Psalter and Hours executed bej ore 1270*, Londra, 1905, pl. VI şi VII.

16. H. MARTIN, *La miniature française du XIII* au XVe siècle*, Paris, 1923, pl. 5.

17. H. MARTIN, *La miniature française*, pl. 6 şi 7;

G. Warner, *lluminated manuscripts in the British Museum*.

Londra, 1904, seria la Add. ms. 17341.

18. Collection Marquet de Vasselot, *Survey of Persian*

An, Oxford, 1938, pl. 1317 şi 893.

19. A. SAKISIAN, *Themes et Motifs d'entuminure et de decoration armeniennes et musulmanes*, Ars Islamică, 1939, fig. 24; cf. F. MACLER, *Quelques feuillets epars d'un tetraevangile armenien*, Revue des études armeniennes, 1926, p. 169 – 176.

20. PH. W. SCHULZ, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, Leipzig, 1914, pl. 35.

21. Din Málaga sau din Granada cu numele de Abu Yusuf Hagiagia, care pentru Sarre n-ar fi Iusuf din Alhambra (1334 – 1354) ci Iusuf III (1407 – 1417). Un fragment analog se află la Luvru, H.

RIVIERE, *La ceramique dans l an musulman*, Paris, 1913, pl. 92 şi fig. 8; G. MIGEON, *Musée du Louvre*; *Orient musulman*, II, Paris, 1922, no 152, pl. XLIV.

22. C. GASPAR şi F. LYNA, *Les Manusents de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Paris, 1937, pl. LIII a, ms. 5670, începutul secolului XIV; A.W. BYVANCK şi G.J. HOOGEWERFF, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV*, *XVe et XVI*, *siècles*, I, Haga, 1922, pl. 49, 1450 – 53.

23. Abbe V. LEROQUAIS, Les Pontificaux des Bibliotheques de France, Paris, 1937, pl. XLVII, B.N., ms. lat. 17336, *Pontifical adapte à l'usage de Besançon*, premiere moitié du XVIe siècle.

24. *The New Palaeographical Society*, VI, 1908, pl. 141, ms. spaniol, sfârşitul secolului XIII; E. MILLAR, *La mânia ture anglaise du Xe au XIII siècle*, Paris, 1926, pl. *77*, *Bible*, de la Devon.

25. E. MILLAR, *Exposition de manuscrits français au British Museum*, *Publications de la S.F.R.M.P.*, 1931 – 1932, pl. XII, Brit. Mus., Add. ras. 38114.

26. Abbe" V. LfiROQUAIS, *Les Pontificaux*, pl. XLII, XLIII, XLV, B.N., ms. lat. 17336.

27. E. GUILLOT, Ornamentation des manuscrits au moyen âge, Paris, f.d. pl. 15, B.N., lat. 17326.

28. Abbe V. LfiROQUAIS, Les Breviaires des Bibliotheques de France, Paris, 1933, pl. XXII, XXIII, XXIV, XXIX.

29. G. NIEMANN, *Der Palast Diokletians în Spălato*, Viena, 1910, fig. 81; Ph. Berger, *Le mousolee d'El-Amrouni*, *Revue archéologique*, 1895, fig. 6.

30. P.S. BARTOLI, *Recueil de peintures antiques trouvées a Rome*, Paris, 1783, fig. XXVIII.

31. J. MARSHALL, *Mobenjo-Daro and the Indus Civilization*, Londra, 1931, pl. CXII, no 387.

32. PH. ACKERMAN, *The Talking Tree Bulletin of the* American *Institute for Persian Art and Archaeology*, 1935, p. 67 – 72. Motivul a fost studiat şi de A. SAKISIAN, *La miniature persane du XII*? *au XVII siècle*, Paris, 1929, p. 58 – 59 şi *Themes et motifs d'entuminure*, p. 80 şi 81 şi de C.J. LANIM şi A. GEIJER, *En Miniatur och en Matta*, *en studie over sentimuridiska groteskmatter fran Herat*, *Nationalmusei arsbok*, Ny Serie, Stockholm, 1930 – 1931, p. 26 – 51.

33. V. SMIRNOV, *Orfèvrerie orientale*, Petersburg, 1909, pl. IX,

no. 24.

34. W. VOLBACH, *Spatantike und koptische Stoffe*, Berlin, 1926, pl. 28; W. DE GRONEISEN, *Les caractheristiques de l'art copte*, Florenţa, 1929, pl. XLIX.

35. J. LESSING, *Die Gewebe-Sammâung des K. Kunstgewerbemuseums zu Berlin*, Berlin, 1900, pl. 52 B.

36. J. BAUM, *La sculpture figurale en Europe à l'époque merovingienne*, Paris, 1937, pl. LXXIII, fig. 195, şi pl. LXXV, fig. 199.

37. Cutia din colecţie Marquet de Vasselot (sfârşitul secolului al XII-lea – secolul al XIII-lea), *Survey of Persian Art*, pl. 1317; cutie datată din 1210, *ibid*., fig. 841; vas datat din 1240 – 1249, F. SARRE şi F. MARTIN, *Die Ausstellung von*

Meisterwerken mohammedaniseber Kunst în München, II.

München, 1912, pl. 147; vasul aşa-zis de Barberini (cca. 1250), G. MIGEON, *Musée du Louvre*; *Orient musulman*.

I, no. 88, pl. XXX; cutie din 1281, *Survey of Persian Art*, pl. 1336.

38. Brocart din Bagdad, cca. 1220, O. VON FALKE.

Runstgeschichte der Seidenweberei, Berlin, 1921, pl. 18, fig. 122.

39. Muzeul din Berlin, secolul XIII-XIV, *Survey of*

Persian Art, pl. 702 e; faianţă lustruită din Muzeul din

Leipzig, secolul XIV, PH. W. SCHULTZ, op. cit., pl. A.

40. *Survey of Persian Art*, pl. 1327, 1335, 1338 B. Aceeaşi combinaţie figurează deja în manuscrisele copte.

41. F. SARRE şi F. MARTIN, op. cit., IV, *Einulaufnahmen*, fig. 3057.

42. A. SAKISIAN, *Themes et motifs d'entuminure*. *p*. 80

şi 81.

43. Ms. 379 al lui Ecimiazin, secolul XII-XIII, clişeul autorului şi *Evangheliar* al Mareşalului Oşin, 1274, A. SA

KISIAN, *Themes et motifs d'entuminure*, fig. 24.

44. A. SAKISIAN, *La miniature persane*, p. 58 – 59.

45. PH. W. SCHULZ, op. cit., pl. 35, sfârşitul secolului XV.

46. F.R. MARTIN, op. cit., pl. 240, datată din 1410.

47. A. SAKISIAN, *La miniature persane*, pl. XLI, sfârşitul sec. XV.

48. Cupola pavilionului, în scena lui Kosrev luptând împotriva leului, începutul secolului XV, ibid., pl. LXVIII.

49. Cupola cortului lui Tamerlan într-o miniatură din

1467, F.R. MARTIN, op. cit., pl. 69.

50. Covor reprezentând cămila (1557), A. SAKISIAN.

La miniature persane, pl. XLIX.

51. R. KOECHLIN şi G. MIGEON, *Cent planches en couleur de l'art musulman*, Paris, f.d., pl. XCIX, sfârşitul secolului XV; PH. ACKERMAN (op. cit., p. 71) citează mai multe covoare cu acelaşi decor.

52. N. ABERG, *The Occident and the Orient in the art of the seventh century*, Stockholm, 1943, fig. 53.

53. O. PISCICELLI TAEGGI, *Paleografia di Montecassino*, Monte-Cassino, 1877, *Longobardo Cassinese*, pl. VIII.

IX, XI, XIII, XV.

54. E. MILLAR, *La miniature anglaise*, I, pl. 19, *Psal tirea* sfântului Edmond de Bury, secolul XI.

55. V. VON FALKE şi H. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Frankfurt-am-Main, 1904, pl. XX.

56. M. WACKERNAGEL, *Die Plastik des XI*. *und XII*.

Jahrh. În Apulien, 1911, fig. 25.

57. H. OMONT, *Psautier de saint Louis*, Paris, f.d.

fasc. 85, 110, 141.

58. Escurial, 1276 – 1278, J. FERNANDEZ MONTANA.

Lapidario del rey Alfonso X, Madrid, 1881, pl. 12.

59. Spaniol, 1273, G. WARNER, *Descriptive catalogue of illuminated manuscripts in the Library of Dyson Perrins*.

II, Oxford, 1920, pl. XCVI.

60. *Psautier d'Ormesby*, E. MILLAR, *La miniature an glaise au XIVE et XVe siècles*, Paris, 1928, pl. 4; *Arttiphonaire* de BEAUPRE, 1290, H. YATES THOMPSON, *Illustrations of one hundred manuscripts*, VI, Londra, 1916, pl. XIV; *Biblia* franceză, mijlocul secolului XIII, L. OL-SCHKI, *Manuscrits sur velin avec miniatures du X*? *au XVU siècle*, Florenţa, 1910, pl. III.

61. *Breviaire* de LOUIS DE MALE, Flandra, al treilea sfert al secolului XIV; C. GASPAR şi F. LYNA, op. cit., pl. LXXV; *Antiphonaire* de Beaupre, 1280, H. YATES THOMPSON, op. cit., VI, pl. XIV.

62. TH. BELIN, *Les Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris, 1925; *Antiphonaire* colonez din Aachen, cca. 1330, C.H. WEIGELT, op. cit., fig. 2.

63. P. TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*. *La collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, 1930, pl. LXXVIII, de comparat cu cozile de păsări din manuscrisul armenesc de la Veneţia, S. Der Nersessian, *Manuscrits armeniens illustres de la Bibliothèque des*

Mekhitaristes de Venise, Paris, 1936, pl. XXIV, ms. nr. 1635, datat din 1193. Aceeaşi asociere în ceea ce priveşte manu scrisul italian din secolul XIV (nr. 4) al lui H. YATES

THOMPSON, op. cit., II, pl. XX şi XXI.

64. F. BOUD, *Woodcarving în Englisb Churches*, I.

Miséricordes, Londra, 1910, fig. p. 12, Exeter, 1255 – 1279.

65. O. SAUNDERS, op. cit., II, pl. *76*.

66. E. BACHA, *Les tres belles miniatures de la Biblio thique Royale de Belgique*, Paris, 1913, pl. III şi IV.

Psaltire din Petersburg, sfârşitul secolului XIII; A. DU-RIEUX, *Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, 1861, p. 15, secolul XIV.

67. C. GASPAR şi F. LYNA, op. cit., pl. IV, Babani, prima jumătate a secolului XIV; E. MILLAR, *Livres d'Heures executes par Geoffroy d'Aspremont*, *Bulletin de la S.F.R.M.P.*, 1925, pl. II, sfârşitul secolului XIII; A. *W*.

BYVANCK şi G.J. HOOGEWERFF, op. cit., *l*, pl. 2.

Biblie flamandă, 1332.

68. L. DOTEZ, *Manuscrits de la Bibliothèque de Lord*

Leicester, Paris, 1908, pl. XXIX, ms. englez, sec. XIV;

J. VAN DEN GHEYN, Le Psautier de Peterbourgh, Haarlon, f.d., pl. XVI, sfârşitul secolului XIII.

69. G.H. DE LOV – *Heures de Milan*, Paris, 1911, pl.

XII, cca. 1400 – 1405.

70. A.W. BYVANCK şi G.J. HOOGEWTRFF, op. cit.

I, pl. 71.

71. L. DELISLE, *Heures dites de Jean Pucelle*, Paris.

1910, pl. 47, 4, 48, 57, 59, 67.

72. A.W. BYVANCK şi G.J. HOOGEWERFF, op. cit.

I, pl. 2, *Biblia* flamandă 1332; K. ESCHER, *Die Miniaturen* in der *Basler Bibliotbeken*, Basel, 1917, fig. 20; Th.

Belin, op. cit.

73. F. DEWICK, *The Metz Pontifical*, Londra, 1912, pl. 64.

74. J. VAN DEN GHEYN, op. cit., pl. XXVIII;

H. YATES THOMPSON, op. cit., VI, pl. III, XXX, *Biblie* franceză şi *Psaltire* de la Sainte-Chappelle, 1295.

75. O. SAUNDERS, op. cit., II, pl 108; L. OLSCHKI.

Manuscrits français a peintures de Bibliotheques d'Allemagne.

Geneva, 1932, pl. XVIII; E. MILLAR, *Les principaux ma nuscrits du Lambeth Palace a Londres*, Bulletin de la

S.F.R.M.P., 1925, pl. XXXV; H. YATES THOMPSON, op. cit., VI, pl. L.

76. Abbe V. Leroquais, *Les Breviaires*, pl. XXX, XXXII.

XXXIII, XXXIV, *Breviaire* din Belleville; L. DELISLE.

Heures dites de Jean Pucelle, pl. 25 şi 30.

77. P. TOESCA, *Monumenti e studi*, pl. LXXVI şi

LXXVIII, *Antiphonaire* din 1333 şi manuscrisul lui Berardo de Tefamo, citat mai înainte.

78. *The New Palaeographical Society*, VI, pl. 141.

79. *Survey of Persian Art*, pl. 1305, 1308, 1314, 1316.

1328, fie. 814.

80. Ibid., pl. 1308, în muzeul Ermitaj din Leningrad.

81. J.J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1895, p. 33.

82. Vezi articolul *Wakwak* de G. FERRAND în *L'Enciclopedie de tistam*, IV, 2, p. 1166, ca şi nota lui E. CHA – vannes în *T'oung pao*, 1904, p. 484.

83. Dimaski (cca. 1325), Ibu al-Wardi (cca. 1340), Absihi

(1388 – 1446) etc, vezi G. FERRAND, *Relations de voyages et textes géographiques arabes persans et tures, re la tifs à l'Extreme Orient*, Paris, 1913 – 1914, p. 300, 334, 367, 470.

84. F. SPIEGEL, *Die Alexandersage bei den Orientalen*.

Leipzig, 1851.

85. T.H. HENDLEY, *Indian animals true and false*.

The Journal of Indian Art, XIII, 1909 – 1910, pl. 2.

86. A. de GUBERNATIS, *La mythologie des plantes*.

Paris, 1878, p. 68.

87. H. LEE, The vegetable Iamb of Tartary, Londra.

1888, p. 7.

88. E. CARMOLY, *Tour du monde ou voyage du Rabbin Petachia de Ratisbone au XII siècle*, Paris, 1831, p. 26.

89. D. CHWOLSOHN, *Die Ssabier und der Ssabismus*.

Petersburg, 1856, II, p. 458.

90. B. LAUFER, *La mandragore*, *Toung pao*, 1917, pl. 1

şi următoarele.

91. Washington, Freer Gallery.

92. Oxford, Bodleienne, TH. ARNOLD, Paiming în Islam.
Oxford, 1928, pl. 38.
93. Paris, B.N., ai pl. persan 332; E. BLOCHET, *Inventaire et description des miniatures des manuscrits orientaux de la* Bibliothèque *Nationale*, Paris, 1900 et F. R; MARTIN
op. cit., fig. 10; lămuririle asupra manuscrisului sunt date de
H. MASSE, *Le Livre de la Merveilles du Monde*, Paris, 1944.
94. A.K. COOMARASWAMY, *Les miniatures orientales dans la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de*
Boston, Paris, 1929, p. 22 – 23, pl. XIII, fig. 24 a.
95. A. STRAUB et G. KELLER, Hortus Deliciarum.
Strasbourg, 1901, pl. VII, VIII. Data de 1205 figurează pe o inscripţie alături de reprezentarea Naşterii Domnului.
96. H. SWARZENSKI, Vorgotische Miniaturen, Leipzig.
1927, pl. 7.
97. A. HASELOFF, *Eine Turingisch-sachsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1897, pl. XXXIII, fig. 75.
98. R. BORRMANN, op. cit., II, pl. 30.
99. DIDRON, *Iconographie des anges*, *Annales archéologiques*, XII, 1852, pl. p. 168.
100.
101. Textul poetului şi navigatorului turc datează din
1554 dar el reia, fără îndoială ca toate celelalte versiuni tardive ale legendei, o veche tradiţie arabă sau iraniană.
G. Ferrand, *Relations de voyages*, p. 513.
102. H. CORDIER, *Odoric de Pardenone*, Paris, 1891, p. 112. Legenda se află în manuscrisul de la Florenţa publicat de H. YULE, *Cathay and the way thkher*, Londra.
1866. Vezi şi A. DE GUBERNATIS, op. cit., p. 42.
103. H. CORDIER, op. cit., p. 425 – 426.
104. Les *Bestiaires* de PIERRE LE PICARD (1210
1215) et de GUILLAUME LE CLERC, *Speculum naturale* de VINCENT DE BEAUVAIS, *L'lmage du Monde* de
Gautier de Metz (1247).
105. G. WARNER, *The Buche of John Maundeuill*, The
Roxburghe Club, 1899, p. 130 şi note p. 213.
106. Paris, B.N., ms. fr. 2810, H. OMONT, *Le livre des Merveilles*, Paris, f.d. pl. 179.

107. JEAN DE MANDEVILLE, *Reise nach Jerusalem*.

Augsburg, 1481, cf. A. SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, IV, Leipzig, 1921, pl. 98, fig. 682.

108. Cf. P. LACROIX, *Le Moyen âge et la Renaissance*.

IV. Paris, 1851, cap. I, *Sciences naturelles*, de E. Begin p. V.

109. S. DE HERBERSTEIN, *Rerum moscovitarum comentarii*, Basel, 1549. Reproducem citatul după CL. DURET.

Histoire admirable des plantes et herbes esmerveillables et miracukuses en nature: *meme d'aucunes qui sont vrays zoophytes ou plantes animales*, *plantes et animaux tont ensemble*, *pour avoir vie vegetative*, *sensitive et animale*, Paris.

1606, p. 328. Acest curios tratat se inspiră direct din izvoare medievale, menţionând pe rabinul Simeon de Sens, Mandeville etc… Se văd de asemenea copaci care rodesc păsări, viermi, peşti, copaci solari, copaci ale căror frunze căzute aleargă asemeni animalelor.

110. H. TUCHER, *Reise in das Gelobte Land*, Augs burg, 1482.

111. Planta creşte şi în ţinutul Cadili, situat de autor nu în regiunea Munţilor Caspieni (Odoric de Pordenone), ci pe drumul între China şi India Superioară, ca şi de Johan de

Mandeville.

112. G. BATTELLI, // *precioso erbario mediaevale della Gambalunghiana di Rimini*, *La Bibliofilia*, 1936, p. 49 s.u.

E. Toesca, *Un erbario del '300*, *La Bibliofilia*, 1937, p. 341

ş. u; fig. 5 şi 6.

113. V. SLOMANN, Bizarre Designs în Silks, Copen Haga, 1953, p. 67 – 68, fig. 74.

114. Paris, B.N., ms. fr. 24364, fo' 71, începutul secolului XIV.

115. H. OMONT, Le Livre des Merveilles, pl. 190.

116. G. WARNER, John Maundeuill, p. 147.

117. JEAN DE MANDEVILLE, Strasbourg, 1499; cf.

A. Schramm op. cit., XX, pl. 260, fig. 2035.

118. E. MALE, *L'art religieux du XHU siècle en France*.

Paris, 1923, p. 108.122

119.

118. F.T. LONG, *Some recently discovered English wall paintings*, *The Burlington Magazine*, 1930, pl. III a.

119. A. LANGFORS, *Le Miroir de la Vie et de la*

Mort par Robert de l'Omme (1266), *România*, XLVII, 1921, p. 32

şi urm. pl. I.

120. A. BOINET, *Les manuscrits a peintures de la Bibliothèque Sainte Genevieve*, *Bulletin de la S.F.R.M.P.*, 1921, pl. XV; vezi şi E. MÂLE, *Van religieux du XIIU siècle*, p. 109.

121. Paris, B.N., ms. fr. 9220.

122. E. LANGLOIS, *Notice du manuscrit otthonnien*

2523, *Melanges d'archéologie et d'histoire publies par l'*École *française de Rome*, V, 1885, p. 38 şi urm.

123. F. HARTLAUB, *Signa Hermetis*, *Zeitsebrift des deutschen Vereins fur Kunstwissenschaft*, 1937.

124. A.W. BYVANCK şi G.J. HOOGEWERFF, op.

cât., I, pl. 108. O compoziţie analoagă este semnalată de

R. BAUERREISS (*Arbor Vitae*, *Abhandlungen der Bayerischen benediktiner Akademie*, III, München, 1938, p. 130

132) pe o frescă din secolul XIII (?) în Nonnenkloster din

Bergen.

125. Cea mai veche reproducere cunoscută este de F. PE-TRARCHA, *Von der Artzney bapder Ghick des Guten uni*

Widerwertigen, Augsburg, 1532.

126. Pentru supravieţuirile şi transpoziţiile temei wakwakului până în secolul XIX vezi articolul nostru, *Une survivance medievale*, *la plante a tetes*, *La Revue des Arts*, 1954, no. 2, p. 81 – 92.

127. A. SAKISIAN, *Themes et motifs d'entuminure*, p. 81. Tradiţia occidentală reprezintă luna (şi soarele) în general sub formă de busturi sau de capete aşezate în interiorul unui disc ca într-un medalion. Chipuri încadrate de cercuri figurează totuşi în frizele decorative de la biserica

Sf. Ioan din Münster şi de la Saint-Gilles din Montoire; cf.

P. DESCHAMPS şi M. THIBOUT, *La Peinture murale en*

France, Paris, 1951, p. 153, fig. 55 şi 59 şi F.W. AN-THONY, *Romanesque Frescoes*, Princeton, 1951, fig. 233.

128. Paris, B.N., vechi fond persan 174 şi supl. persan

332, E. BLOCFIET, *Les Entuminures des manuscrits orientaux*, *arabes*, *tures et persans de la Bibliothèque Nationale*.

Paris, 1926, pl. XIX.

129. F.R. MARTIN, op. cit., pl. 48.

130. FIRDUSI, *Cartea regilor*, trad. J. Mohl, Paris.

1878, V, p. 283.

131. S. DER NERSESSIAN, op. cit., pl. XV, Evanghe liar din 1230.

132. În mănăstirea de la Drazark în Calicia, ibid., pl. LXVIII…

133. PH. W. SCHULZ, op. cit., pl. 35 și A. SAKISIAN. *La miniature persane*, pl. LXVIII, fig. 118.

134. A. SAKISIAN, *La reliure persane au XV e siècle sous les Timourides*, *Revue de l'Art ancien et moderne*. 1934, fig. 13.

135. H. YATES THOMPSON, op. cit., VII, pl. XLIII.

136.

137. H. HAHNLOSER, Villard de Honnecourt, Viena. 1935, pl. 36.

138. Paris, Bibi. Sainte Genevieve, ms. 143, fs. 1, 52. 53, 56, 92, 95, 140, 159, 165, 174, 247.

139. J. FERNANDEZ MONTANA, op. cit., pl. *7*.

140. W. HARTNER, op. cit., fig. 26 și 29.

141. Ibid., fig. 1.

142. *Survey of Persian Art*, pl. 1312, 1314, 1336.

143. F. SARRE, *Islamische Tongef dsse aus Mesopotamien*, *Jahrbuch der preuss*. *Kunstsammlungen*, 1905, p. 78, fig. 11 a.

144. *Survey of Persian Art*, pl. 713, farfurie lustruită de Kachan, secolul al XIII-lea; P.W. SCHULZ, op. cit., pl. M, miniatură persană, 1340.

145. E. MILLAR, *La miniature anglaise*, II, pl. 52, tratatul lui Walter de Milemete, Estanglian, 1326; P. DUR-RIEU, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne* (1415 – 1520), Paris, 1921, pl. XLVI, secolul al XV-lea.

146. L. BEGULE, op. cit., p. 192, pl. II a seriei a 2-a, fig. A 3.

146. L. BEGULE, *L'Église Saint-M aurice de Vienne*, Pa râs, 1914, fig. 172.

147. F. VOULOT, *Note sur les sculptures du moyen* âge *reprezentant des triquetres*, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1879, p. 248; L. MAXE-WORLY. *Études sur les carrelages du moyen âge*, *Mémoires* de la Société Nationale des Antiquaires, 1892, p. 270.

148. K. KONSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst*. Freiburg-in-B., 1928, p. 228.

149. În *Nef des Dames* de Symphorien Champier, cf.

M. P. Allut, Études sur Symphorien Champier, Lyon, 1859.

150. J.D. BLAVIGNAC, *Histoire des enseignes d'hostelleries, d'auberges et de cabarets*, Geneva, 1879, fig. p. 363;

menţionând iepurii din Lyon, autorul spune că ar fi văzut o combinaţie asemănătoare cu cerbi.

151. *Les Fresques de Touen-bouang*, f. 1., 1953, pl. 8.

152. V. SMIRNOV, op. cit., pl. LXXIX, nr. 142.

153. I. STCHOUKINE, *La Peinture indknne à l'époque des Grands Moghols*, Paris, 1929, pl. XIX a.

154. G. MASPERO, *L'arebeologie égyptienne*, Paris, 1907, fig. 249 şi H. SCHÄFER, Ägyptische Fayencen, Amtliche

Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen, XXXIV, 1913, p. 54, fig. 23.

155. M. *r*, *O*.

— ZALEZ MARŢI, *Ceramica del Levante*

Español, *siglos medievales*, Barcelona, 1944, fig. 197. Deşi

Valencia a fost recucerită în 1238, mâna de lucru din ale lierele regionale rămânea arabă.

156. P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1927, p. 1080, fig. 770, V.

157. H HAHNLOSER, op. cit., p. 99, pl. 386.

158. L. MAXE-WORLY, op. cit., 1892, p. 270.

159.

159. F.G. DOLGER, *Die Fischdenkmdler in der früh-thristlichen Malerei und Plastik*, Miinster-m-Westphalia, 1927, îi. 291.

I 160. J. VAN DEN GHEYN, op. cit., pl. XXI.

1 161. Desen semnat la 20 octombrie 1616 şi atribuit lui Riza Abbasi, F. SARRE şi E. MILTWOCH, *Zeicbnungen vbn Riza Abbasi*, München. 1914, p. 27, pl. 11; A. SAKISIAN (*La miniature persane*, p. 138, nota 7) pune la îndoială autenticitatea semnăturii maestrului sefevid; un desen analog se află în Muzeul de la Boston, A.K. COOMARAS-WAMY, *La collection Goloubew*, pl. XLII, fig. 89.

162. E.H. LANGLOIS, *Stalles de la cathedrale de*

Rouen, Rouen 1838, pl. VII, 35.

163. J. ADELINE, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, pl. XXI; E. SPALIKOWSKI, *Le Palais de Justice de Rouen*, 1939, p. 120; W. DEONNA (*Questions d'archéologie religieuse et symbolique*, VIII, *A bechevet*, *Revue de l'histoire des religions*, 1914, p.

136 şi urm.)

a apropiat acest grup de un relief paleolitic al lui Laussel, fără nicio legătură cu această temă.

164. Stranele catedralei.

165. New Collège, G.J. WITKOWSKI, *L'art profane à l'église*, Paris, 1908, I, fig. 192 şi II, fig. 523.

166. W.L. SCHREIBER, *Handbuch der Holzund*
Metallschnitte des XV. *Jahrh*., Leipzig, IV, 1927, nr. 1985
m şi n, *Aften ah Kunstreiter Verwandlungsbild*; E. MAKOR.
Holzund Metallschnitte aus Sammlungen în Aoran, *Basel*.
Romont, *St*. *Gallen*, *Zürich*, *Strasbourg*, 1918, pl. 6; probabil de origine elveţiană. Compoziţii analoage cu amoraşi oameni au fost gravate în secolul XVI de Corneil Reen

(1560) şi Adrien Hubert (1576). Ele devin foarte frecvente în secolul al XVII-lea.

167. Obiect neexpus.

168. P. DURRIEU, *L'entumineur et le miniaturiste*.
Comptes rendus des seances de VAcademie des inscriptions.
1910, p. 330 – 345.

169. DURRIEU semnalează că exista la început o anume ezitare în această terminologie şi că distincţia se referă mai puţin la om decât la muncă. Acelaşi artist putea reuni în persoana lui cele două meserii. Cazul lui Jean Pucelle este dovada acestui lucru. Autorul de miniaturi întrece dealt fel adesea pe miniaturist. Mai târziu distincţia s-a referit şi la artişti.

170. A. SAKISIAN, *Esthétique ea terminologie persanes*.
Journal asiatique, 1935, p. 145 şi urm. şi *Mahmud Mudhahhib*, *miniaturiste*, *entumineur et calligraphe persan*, *Ars*
Islamică, 1937, p. 338 şi urm. Vezi şi R. ETTINGHAUSEN.
Manuscript ilumination, în *Survey of Persian Art*, *p*. 1937
şi urm.

171. J. LABARTE, *Inventaire du mobilier de Charles V*
de France, Paris, 1879, nr. 3303 şi 3295.

172.

V. ARIPI DE LILIAC ŞI DEMONI CHINEZEŞTI

I

Multă vreme imaginea diavolului este însemnată printr-o contradicţie: mască de animal rânjind, trunchi stafidit de locuitor al

împărăţiei Morţii, labe păroase înarmate cu ghiare, dar aripi de pasăre, adică asemănătoare celor de îngeri. Arta romanică a reprodus de nenumărate ori aceşti demoni. Pe capitelurile din Saulieu, din Vezelay, la Moissac, la Souillac, umerii lor de cadavre poartă aripi angelice. Adeseori s-a încercat redarea erorii integrale a geniului Răului, suprimând acest ultim semn al lui Dumnezeu, dar el îşi pierdea atunci toată demnitatea de prinţ al văzduhului, după cum arată apostolul Pavel. Pe timpanele bisericilor din Autun, din Conques, în numeroase figuraţii romanice sculptate şi pictate, diavolii sunt jivine agăţătoare inapte de zbor ce nu mai fac parte din ordinul spiritelor. Doar când primesc aripi de liliac imaginea lor se conformează în acelaşi timp convenţiilor aparenţei fizice *şi* concepţiei religioase. Aripi de pasăre de noapte, cu pielea întinsă pe osatura de vergele metalice, ele nu evocă Paradisul ci răspândesc umbra regiunilor sinistre. Câteva miniaturi din 1210 – 1225 înfăţişează primele schiţe de acest fe11, dar membranele sunt încă prost formate şi aripile de pasăre mai subzista, parcă uitate, pe aceleaşi trupuri. Se pare că aceste cazuri sunt izolate (fig. 69). Nici primele 126

Aţocalipsuri anglo-normande nici *Infernurile* engleze din primul sfert al secolului al XIII-lea nu folosesc încă acest tip care nu se fixează decât în a doua jumătate a secolului al XIII-lea. Este întâlnit atunci peste tot în Anglia, în Franţa, în Spania2. Întregul Occident gotic adoptă moda aripilor nocturne. De atunci diavolii sunt concepuţi să vieţuiască pe stânci abrupte şi ca să planeze în caverne.

Aceeaşi transformare are loc în Italia. La Giotto, în biserica superioară din Assisi, demonii alungaţi din Arezzo de sfântul Francisc urcă deasupra cetăţii ca nişte tenebre (fig. *77*). Cristul din Duceio (predela de la *Maesta*) este tentat de un demon cu aripile de liliac. La Campo Santo din Pisa, cârdul lor explodează într-o bătaie de aripi a acestor pânze blestemate (fig. 70). Aceleaşi membrane sunt întinse de Lucifer Trifrons al lui Dante.

Sotto ciascuna uscivan duc grand ali, quanto şi convenia a tanto uccelão: vede di mar non vid io mai cotali.

Non aveam penne, ma di vispistrello era lor modo; e quella svolazzava, şi che tre' venit şi movean da ello.

(*Infernul*, Cântul XXXIV, 46 – 51) 3

La sfârşitul Evului Mediu, lumea este năpădită de aceşti demoni. Ei formează o legiune în Infer-nurile din *Tres Riches Heures* de la

Chantilly, la Enguerrand Quarton, Schongauer, Bouts, Stephan Lochner, Hans Friez. Aripile de liliac hărţuie oamenii, se agită fără zgomot în jurul muribundului, răspândesc pretutindeni întunericul.

Aceeaşi evoluţie poate fi observată pe dragon, una dintre incarnaţiile diavolului. În arta romanică, el este un şarpe fără aripi şi fără labe4 sau o pasăre cu coada de şopârlă5. În arta gotică, el are aripi membranoase.

Una dintre primele sale reprezentări, sub această nouă înfăţişare, poate fi semnalată în *Psaltirea* lui Edmond de Laci (mort în 1258, Belvoir Cast

127 le) *5. Dragonul cu aripi de liliac devine din ce în ce mai frecvent pe măsură ce se înaintează în a doua jumătate a secolului al XII-lea. El este acelaşi în majoritatea manuscriselor, de la Jean Pucelle7 până la Fouquéţ8. Poate fi regăsit, sculptat în decorul arhitecturii, şi pe strane10 (fig. 70).

Dragonul gotic primeşte în plus o creastă, făcută dintr-o ţesătură întinsa pe nişte ţepi, care se răspândeşte odată cu aripile11 şi are forma lor zimţată12.

Asemenea jivine se zbat acum sub lancea arhanghelului Mihail şi a sfântului Gheorghe13, şi reprezintă monştrii Apocalipsului14, dragonul sfintei Margareta15 sauşerpii înăbuşiţi de Hercule copi116. Fiinţa fabuloasa, ucisă în secolul al XV-lea lângă Bonn17 şi şerpii de pe muntele Etna care se hrănesc cu copii18, au aceleaşi atribute.

De la dragon, aripile de liliac trec la grifoni 19, la şarpele cu privirea ucigătoare20, la sirenele păsări21 şi la centauri22. Ele se transmit fiinţelor compozite, jumătate patrupede, jumătate păsări, jumătate animale, jumătate oameni23, la animalele cu trupul dublu şi cu un singur cap24 şi chiar vulturului bicefa125. Marginile gotice mişună de făpturi hibride, de câini, de cai, de animale marine cu aripi şi dinţi, care par toate să vină din adâncuri subipământene. De la o vreme liliacul însuşi îşi face apariţia26. În timp ce în *Bestiarele* romanice (Philippe de Thaon, 1100 – 1135) 27 şi la Guillaume le Clerc, pasărea de noapte, Nictacotrace, este o bufniţă sau o cucuvea, el, „la cauve sorris", este acela care simbolizează acum poporul evreu care „het lumière del jos et aime tenebres" (urăşte lumina zilei şi îndrăgeşte întunecimile) 28.

Creasta, care s-ar fi crezut specifică saurienilor, este transplantată şi pe alte animale: reptile cu cap omenesc, bipede şi

patrupede29. Ea împodobeşte şira spinării, braţele, picioarele diavolilor30 (fig. 87). Poate fi observată alunecând de-a lungul unor simple ornamente. Tăişurile care cresc *pe* vegetaţia de pe margini seamănă adesea mai puţin cu spinii plantelor decât cu o platoşă dorsală. Tulpinile prind viaţă ca nişte dragoni. Enlart semnalează o evoluţie analoagă cu cârjele episcopale a 128

căror volută, reprezentând un monstru doborât de arhanghelul Mihail, îi păstrează creasta pe suprafaţa exterioară a volutei chiar atunci când animalul nu mai este reprezentat31 şi chiar aripile de liliac sunt uneori fixate pe ramuri doar ca ornamente şi se zbat pe volute asemenea unui trup viu32. În sfârşit oamenii se împodobesc şi ei cu aceste podoabe diavoleşti (fig. 72).

În secolele al XIV-lea şi al XV-lea armurile cavalerilor se umplu de excrescenţe dantelate. Părţile care acoperă umărul devin plăci cu vine acoperind spatele, aripioarele înotătoare sau chiar adevărate vârfuri de aripă33. Câteodată casca este transformată într-un cap grotesc cu aripi de liliac în chip de ureche34. Apar creste pe botul cailor35. Pe un desen de Jacoppo Bellini36 animalul este deghizat în întregime: el poartă o mască cu ochii ieşiţi din orbite, cu gura despicată, botul terminat în volută; gâtul îi este acoperit de solzi; creasta ajunge până la coadă; pe piept sunt prinse două aripi membranoase: soldatul călăreşte un monstru din Infern în ornamentaţia lui luxoasă şi sinistră (fig. 73). Atunci când Leonardo da Vinci va proiecta o maşină zburătoare, aceasta va fi din nou cu aripi de chiropteră. De altfel precizează el însuşi 37: liliacul este acela care „trebuie să fie modelul maşinii zburătoare, deoarece prin aripile păsării aerul trece printre pene şi nervurile sunt desprinse, în timp ce la liliac, ţesătura este fără fisuri şi leagă toate părţile" dar exista totodată amintirea viziunii oamenilor înaripaţi din imagistica religioasă şi fantastică şi, pe unele schiţe, figurile lui Leonardo par nişte spirite răzvrătite, venind direct din Evul Mediu.

De unde vin aceste noi atribute ale diavolului? Islamul le-a folosit, dar în acelaşi timp şi într-o manieră mai puţin completă decât Occidentul. Dragonul înfruntat de Şamouraş, într-o copie persana a fabulelor ou animale ale lui Ibn Bakhtişu, datată din 129138, una dintre primele ilustraţii cunoscute din domnia mongolă, nu diferă de monstrul ţintuit la pământ de un sfânt Gheorghe sau de un arhanghel Mihail din imaginile gotice. De asemenea cel pe care îl atacă fiul lui

Feridun într-un *Şah-Name* de la începutul secolului al XIV-lea39. Aparţinând unei epoci în care sistemul este deja universal admis, aceste figuri nu sunt suficiente pentru a-i stabili originile. Cu toate acestea, ele indică o direcţie şi ajută să i se poată surprinde caracterul: Extremul Orient, tărâm al dragonilor, se poate recunoaşte în fiecare cută ascunsă a acestuia40.

Dragonul chinezesc, Long-Wang, datator al ploii şi vieţii, nu este decât un şarpe cu două sau patru labe, acoperit de solzi. Din umerii lui ţâşnesc adesea flăcări. Dar dragonii au, în împărăţia Cereasca, însuşirile *şi* aspectele cele mai diverse. Începând din epoca Han, ei au o creastă dorsală cu ţepi sau chiar zimţi de ferăstrău41 şi sunt adesea înaripaţi. Aceasta ultima specie se numeşte Ying-Long.42. Pe un desen după Wu-Tao-tseu (secolul al VIII-lea) 43, care a acoperit pereţi întregi ou reprezentări ale Cerului şi Infernului, aripile sunt membranoase şi una dintre ele a fost sfâşiată în timpul unei lupte. Un obiect de jad din epoca Song44 şi reproducerile lui Li Long-mien45 înfăţişează dragoni asemănători (fig. 73).

Oamenii cu aripi de liliac s-au născut tot în aceste regiuni. Studiind ornamentele de bronz Ciou (secolele XI-III î.e.n.), Leroi-Gourhan46 a desprins un grup de lilieci răspândit mai ales în al doilea registru. Se văd aici, pe de o parte, chiropterul schematizat dar perfect recognoscibil, pe de altă parte, combinat cu elemente omeneşti. Asistăm la metamorfoza chiropterului în om şi a omului în chiropter. Este geneza unei întregi dinastii de zei şi de demoni zburători (fig. 74).

Pe o pictură atribuita epocii Tan (618 – 916), adusă de Aurel Stein din Tuen-huang47, unul dintre aceste genii întovărăşeşte Vaisravana, şef al Lokapalaş-ilor *şi* regele-paznic al nordului, în timp ce traversează marea. Are un corp omenesc, un cap ascuţit de pasăre, aripi întinse dintr-o pieliţă asemănătoare cu mătasea, care alunecă în fumul cerului ca reflexul unei ximbre. Pe un tablou de Ciu Ki-ciang şi Lin Ting-kuei (oca. 1163 – 1180), aceşti demoni având cap omenesc cu coarne duc cu ei osemintele lui Buda către principalele colţuri ale lumii48 (fig. 76). Pe o pictură japoneză considerată ca fiind din a doua jumătate a secolului al XII-Iea49 oameni înaripaţi sunt doborâţi cu săgeţi ca nişte păsări. Ei apar într-o imagine antropomorfă a lui Garuda50 şi într-un chip al Amărăciunii51. Dar colecţia cea mai completă a acestora se poate vedea pe un sul din Muzeul Guimet din Paris52. Makemono-ul poartă mai multe adnotări dintre care una

semnată Yu-Tsi, un erudit de la sfârşitul secolului al XIII-lea, alta de Ciao-Mong-fu, cel mai celebru pictor Yuan, atribuindu-l lui Li-Long-mien şi datându-l 1081. Nu este vorba decât de o icopie a operei foarte cunoscută în China dar a cărei exactitate este atestată de a doua replică conservată în Anglia53. Subiectul acestor desene este povestea lui Kuei-tsau-Mu, soţia stăpânului Infernului. Ea avea zece mii de copii dar se hrănea ou cei ai altora, după ce-i omora, până când fiul ei cel mai mic, preferatul, Pin-kia-lo, a fost închis într-un vas de sticlă şi eliberat de Buda cu făgăduiala să renunţe la aceste ospeţe. Scena reprezintă această mumă a pădurii chemându-şi armatele în apărarea copilului său. Se perindă tot infernul. Printre fiinţele fantastice cu aripi de chiroptere, împodobite adesea cu solzi, există o femeie cu ghiare de pasăre, un personaj cu cap de hienă, un vampir cu coadă de vulpe. şi cu urechi de iepure, în sfârşit cinci oameni cu cap ornitomorf care se avântă în văzduhuri, ţintind cu lănci sau trăgând cu arcul (fig. 76). Maspero le-a identificat ca fiind nişte Trăsnete5. Divinităţile ar fi fost deja cunoscute în epoca Şan55 şi ele nu se schimbă aproape deloc până în taoismul modern. Prinţul lor, Lei-Kong, este reprezentat de obicei cu un tors omenesc, un cap de maimuţă ou cioc de pasăre de pradă, picioare cu ghiare, aripi 131 de liliac. Sunt şi zei ai pedepsei, înarmaţi ca să lovească pe cei vinovaţi de o mare crimă pe care legea omenească nu poate să-i atingă. Arta populară îi va conserva sub acest aspect56.

Toate chipurile care au reînnoit Infernul în Evul Mediu sunt strânse în aceste repertorii şi unele dintre ele prezintă asemănări frapante: astfel patrupedul cu urechi de iepure din cortegiul lui Kuei-tseu-Mu reapare împreună cu diavolii frescei din Assisi (fig. *77*) şi demonii lui Ciu-Ki-ciang au replica lor fidelă în imagistica gotică, între altele la aşa-numkul Maestru al Păduricilor (Maître aux Boqueteaux) (1378) 57 (fig. 78). Demonul ţintuit la pământ de arhanghelul Mihail, într-un tablou al Meşterului Sfântului Sebastián (secolul al XII-lea) 58, reproduce exact anatomia zeului-fulger (fig. *79*).

Exemple de o ciudăţenie extraordinară, care sunt regăsite ici şi colo, pot completa apropierile: demonii cu sâni de femeie, demonii-copaci, demonii cu trompă de elefant, demonii cu urechi mari şi cu corn unic.

Demonii cu sâni de femeie sunt frecvenţi în Evul Mediu. Sunt întâlniţi mai ales în secolul al XV-lea în special în gravură59. La

Calendrier des Bergers (Calendarul pastorilor, 1491) înfăţişează o serie dintre aceştia având coarne pe cap, sau cap de animal şi chiar întreaga parte din spate de patruped. Costumul de drac din mistere avea adesea un piept flasc60. Bell, Satan, Lucifer au şi ei un piept asemănător în desenele dramaturgului din ZÜrich, Jacques Ruof (1539). Mulţi din demonii lui Kuei-tseu-Mu au torsuri slabe cu pielea zbârcită şi sâni căzuţi. Piepturi de femeie mai apar şi la geniile acoperite cu scoarţă de copac şi cu ramuri dintre care un grup înaintează ca o pădure în mers.

Demonii arborescenţi sunt reluaţi de Hieronymus Bosch. În *ispitirea* de la Lisabona doi dintre ei, puâtând pe cap un copac uscat, se alătură gloatei zgomotoase de monştri61. Nu e vorba de descendenţii nimfelor antice preschimbate în plante, fixate în pământ prin rădăcini adânci. Ei fac parte dintr-o hoardă de draci în mişcare ca şi în defilarea lui 132

II Long-mien. Şi chiar în centrul Infernului se înalţă încă un om făcut din trunchiuri noduroase, pe voleul drept al aşa-numitei *Grădini a Desfătărilor*. Pe tabloul de la Prado, învelişul îi este aproape desfăcut, dar un desen din muzeul Alber-tina (Viena) îl înfăţişează plin ca la pictorul Song (fig. 80). Un drapel cu semilună „turcească" fâlfâie agăţat de un băţ: se poate recunoaşte emblema ereziei şi a Orientului. Fără îndoială, aceşti „copaci găunoşi" sunt şi simboluri ale alchimiei62, dar preschimbarea lor în făpturi omeneşti dezvăluie o demonologie exotică.

În retablul de la Isenheim, al lui Grlinewald (1516), demonii aparţin aproape în totalitate regnului silvestru. Lâna lor se rupe ca nişte frunze moarte şi pe cap le creşte o vegetaţie rigidă, aceeaşi ca şi pe monstrul de pe podeaua găsită în ruinele de la Kara-hogia, în Asia Centrală (secolele al VIII-lea şi al IX-lea) «3. Ei se zbat de altfel într-un peisaj lunar cu roci strâmbe şi cu munţi abrupţi, cu copaci pe care curg şiroaie de muşchi, unde totul evocă Extremul Orient. Mai este de menţionat faptul că un înger din acelaşi ansamblu, fără îndoială protectorul Asiei şi al raselor sale, are chipul plat, pometii proeminenţi, nasul turtit, urechile înguste şi lungi şi protuberanţa craniului, „uşnişna", cea a unui Buda64.

Excrescenţele din jurul obrajilor se regăsesc la un demon al Meşterului L. Cz65 ca şi în *ispitirile* lui Schongauer şi Cranach în care apare şi o făptură cu braţe omeneşti şi cu trompă de elefant, cu fruntea teşită şi cu gura despicată adânc66. Acelaşi profil apare în grămada

demonilor chinezeşti (fig. 81). Un geniu cu cap de elefant, Ganesa, fiul lui Civa şi lui Pârvati, era de altfel printre chipurile cele mai populare din India brahmanică.

Cu toate acestea capul cu urechi mari este acela care oferă asemănările cele mai izbitoare. Printre statuetele de argilă care păzesc mormintele Tan există adesea un monstru stând pe vine, cu chip demoniac deasupra căruia se înalţă un corn67. Urechile sale peste măsură de mari sunt ca nişte aripi 33 sau ca nişte ghiocuri în care răsună zgomotele lumii. Pentru Laufer, el reprezintă pe Yama, în stadiul transformării sale din animal în om.

În Occident, aceste urechi gigantice se înmulţesc în sculptură68 şi în gravură. Demonii care dau târcoale în jurul muribundului, în *Ars Moriendi* (cea! 1455) 6, poartă asemenea urechi cu marginile dantelate, susţinute de nervuri. O analogie a procedeului, comun diferitelor sisteme teratomorfe, hipertrofiind anumite părţi ale corpului ar fi putut să explice asemănarea într-o anumită măsură. Dar figurile gotice au nu numai urechile monştrilor Tan, ci adesea şi cornul lor (fig. 82). În ultimele sale clipe omul medieval este chinuit de zeii Morţii şi ai Infernului chinez.

Această identitate absolută a formelor şi diversitatea concordanţelor ne permit să facem apropieri în ceea ce priveşte demonii cinocefali, mai puţin izbitoare la prima vedere. Începând cu lucrarea lui Ctesias asupra Indiei, oamenii ou cap de câine sunt situaţi în general în Orient70. La începutul Evului Mediu, ei erau întâlniţi câteodată în alte părţi71 dar, începând din secolul al XIII-lea, aproape toţi eruditii sunt de acord să-i plaseze înspre răsărit72 reluând mai întâi tradiţia indiană clasică73, apoi legendele tătare şi chineze. O împărăţie a clinilor este menţionată într-o Istorie a dinastiei Ciu, şi Analele celor cinci Dinastii (907 – 960) 74 dau o descriere completă a acestei ţări Keu, cu locuitorii săi cinocefali a căror limbă este un lătrat. Mitiurile popoarelor camide sunt foarte numeroase în aceste ţinuturi. Câinii ar fi strămoşii chirciziilor, ai populaţiei din Java şi acelor A inos. Mongolii se considera fii de lupi, Burte-Cine".

De aceste fabule din Asia Orientala şi nu de Ctesias se leagă acum), canofalez"-ii descrişi de exploratori şi de savanţi. Jean du Plan Carpin îi aşază dincolo de Tartaria, Marco Polo în insulele Andeman, Odoric de Pordenona şi Johan de Man-deville în insula Nychoneran sau Nicumera (Nicobar). Sunt reprezentaţi în general cu o statuetă de aur

sau argint înfăţişând un bou, aşezată deasupra capului canin76. Animalul este aşezat „pe cap, dinaintea frunţii, în semn că e zeul lor”. Găsim aceeaşi podoabă a capului, în formă de patruped, pe un demon al lui Kuei-tseu-Mu şi la personificările stelelor în *TripitakdP*, enciclopedia budistă. Figuraţiile astronomice occidentale reiau acest ornament pe om, microcosmos78 şi planeta Marte79 al cărei cap este guvernat de Berbecul Zodiacului (fig. 83).

Extremul Orient avea şi demoni-câini, provenind, se zice, din muntele Lin-Lu, care ajung în Europa cu rasele de cinocefali. La Li Long-mien ei apar sub diferite înfăţişări, cu un cap omenesc normal, cu ghiare de pasăre, cu labe de patruped, într-o pictură din secolul al XIII-lea80, zeul-tunet, Lei-Kong face parte din această specie. Se întâlneşte în Occident într-o ilustraţie de Join-ville (jumătatea secolului al XIV-lea) 81 şi în tapiseriile din Angers (cca. 1378) (fig. 69). Aceiaşi demoni sunt nenumăraţi în *Mir ades de Notredame* ale lui Gautier de Coincy (după 1456) 82, în *Ars Moriendi* (cca. 1455) şi în Infernul din *Calendrier des Bergers* (1491) în care am menţionat mai înainte diavolii chinezeşti, cu sâni de femeie, cu urechi mari, cu corn unic. Avizi de miros greu, scoţând limba ei adulmecă pretutindeni murdăria şi păcatul.

Nu e vorba de infiltrări izolate ci de o invazie. Chiar nişte genii cu chipurile pe piept şi pe abdomen, asociate iniţial lumii greco-romane prin excelenţă, ajung acum la aceste adevărate hoarde. Fenomenul este de acelaşi ordin: peste tradiţia antică se suprapun, la un moment dat, legendele orientale. Populaţii asemănătoare *akephaloilor* lui Herodot şi Blemizilor lui Plinius şi Pomponius Mela, sunt menţionate şi în tratatele chineze83 şi tot la ele se referă Marco Polo şi Mandeville descriind aceşti monştri, unul dintre ei plasându-l în Siberia, celălalt în insulele Oceanului Indian. Aceleaşi minuni figurează printre diavoli. Un războinic stetocefal luptă cu Mâra, pe o sculptură în relief din Amarâvati din secolul al II-lea84. El este prezent în aceeaşi scenă pe un stieag din Tuen-huamg (secolul al X-lea cu aproximaţie) 85. În sfârşit, stăpânul Infernului, Yama-Tang, îmbracă o armură grea cu un cap pe abdomen86. În timp ce în Occident aceste fiinţe fantastice suferă o lungă eclipsă şi nu renasc demonizate decât către sfârşitul secolului al XII-lea, ramura lor asiatică este continuă şi satanică încă de la primele ei generaţii.

Armurile au nu numai chipuri pe abdomen ci şi măşti la

genunchi, la coate şi pe umeri. Toate articulaţiile sunt apărate de nişte maxilare fioroase. Membrele luptătorilor par împroşcate de nişte dragoni. Aceste platoşe sunt purtate de Yama şi Lokapâla din secolele al VIII-lea şi al iX-lea, de o slugă a lui Kuei-tseu-Mu87. Ele nu se schimbă în pompa zeiască de pe porţile moderne88.

Fără îndoială, antichitatea greco-romană a folosit şi aceste elemente. Gorgoneion-ul profilactic proteja genunchii siluetelor greceşti încă din secolele al VI-lea şi al V-lea şi zeul Bes avea capete de lei în aceleaşi locuri89 şi nu este exclus ca arta greco-budistă însăşi să se fi inspirat din el dar sistemul în întregime s-a specializat pe de-a întregul în această epocă în China şi în Asia Centrală, integrându-se unei întregi lumi războinice şi demoniace şi este răspândit în Occident după secolul al XIII-lea ca un element asiatic.

La demonii gastrocefali de origine elenistică se adaugă fraţii lor galbeni, ce pot fi recunoscuţi după capetele mai numeroase şi după încheieturi90. Ca şi în Extremul Orient, membrele lor sunt muşcate, împroşcate, articulate de nişte măşti îngrozitoare. Uneori aceste capete se fixează ca nişte genunchiere sau nişte umeri exteriori din epoca Tan; cele aparţinând unui demon de Stephan Lochner (*Judecata de apoi* de la Köln) 91 îi formează o adevărată platoşă pe piele. În costumele din Nürnberg, se pot recunoaşte până şi detaliile franjurilor care, în China, ornamentează adesea aceste boturi92. Câteodată capetele se prind direct de coapse ca pe propriul lor gât93; membrele inferioare ale diavolilor se preschimbă atunci în lupi, ţinând în dinţi ghiare de păsări (fig. 84). Sistemul reia exaca modul hindus de asamblare al jivinelor care a fost interpretat ca o imagine a metem136

psihozei94. Odată mai mult identitatea nu poate fi tăgăduită. Rămâne de văzut cum şi pe ce cale au putut ajunge aceste forme în Occident.

III

Ridicată de Berenson95, problema aporturilor extrem-orientale a fost cercetată mai ales pentru Italia96. În ceea ce priveşte Evul Mediu occidental în general, după unele încercări de a stabili apropieri97, cea mai frapantă demonstraţie de analogie pentru secolele al XV-lea şi al XVI-lea, în legătură cu peisajul fantastic i se datorează lui Sterling98. Înmulţirea acestor raporturi în domeniile cele mai diverse nu face decât să confirme rezultatele cercetărilor sale. Ne permitem să schiţăm în câteva cuvinte cadrul istoric în care s-a dezvoltat această acţiune99.

Se cunoaşte ce a însemnat formidabila epopee a lui Gingis Han. Conducător al mongolilor, el a invadat China (1214) apoi se îndreaptă spre vest, biruie Imperiul Seleukid, pustieşte Iranul. Urmaşii săi continuă acest marş până la frontierele germanice, în 1237, Caucazul şi bazinul meridional al Volgăi sunt ocupate. Cetele înaintează asupra Rusiei, pradă Rostovul, Vladimirul, Iaroslavul (1238), Kievul (1240), intră în Polonia. Cracovia cade, şi la 9 aprilie 1241 forţele aliate ale polonezilor, cehilor şi teutonilor sunt înfrânte la Wahistadt, lângă Leignitz. În acelaşi timp trei armate pătrund în Ungaria, pârjolesc Pesta, înaintează spre Viena. Europa tremură în faţa acestor isprăvi. Ludovic cel Sfânt se nelinişteşte. Frederic al II-lea lansează un strigăt de alarmă. În J245, conciliul ecumenic din Lyon, informat asupra tătarilor de către episcopul Petre al Rusiei, cercetează diferite mijloace de luptă: îndemnarea principilor europeni la unitate, crearea unui fond de război, trimiterea de misionari. Amintirea acestei alarmări va dăinui în suflete multă vreme.

Totuşi, marşul spre vest este oprit şi de rândul acesta musulmanii şi imperiul Song sunt cei care îi preocupă mai mult pe hanii tătari. Hulegu cucereşte Bagdadul (1258), ameninţă Egiptul, suferă mai multe lovituri în Siria dar reuşeşte să subjuge Persia. Dinastia Huleghizilor sau a ilhanilor, reunind Iranul, Irakul şi Turkestanul, va rămâne la putere până în 1336. Cei din dinastia Song sunt înfrânţi de Cubilai care întemeiază în 1279 dinastia Yuan cu capitala la Pekin (Hanbalic). Mare Han şi Fiu al Cerului, stăpânilor al Mongoliei şi al Chinei, el este cel mai puternic monarh din vremea sa. Dinastia lui va dura până în 1368. De la Marea Galbenă până la frontierele Europei, Asia este unificată de mongoli. În faţa universului Islamului se ridică o nouă forţă care-i barează expansiunea şi-i eclipsează strălucirea. Extremul Orient se află la porţile Occidentului.

Acesta urmăreşte evenimentele cu cea mai mare atenţie. Teama se potoleşte. Se pune întrebarea cum ar putea folosi intereselor europene toată aceasta regrupare. Se stabilesc raporturile între cele două lumi. Printr-o neaşteptată întoarcere, Creştinătatea orientală care suferise cel mai mult şocul este prima care se străduieşte să strângă legăturile. După tirania musulmanilor, jugul tătar pare mai uşor pentru popoarele din Caucaz. Datorită unui interval constituit de un nestorian, Simeon (1241) şi de Hetum I, regele Armeniei ciliciene care a domnit la Sis (1241 – 1255), creştinii sunt trataţi cu bunăvoinţă

de marii hani: „Aceşti tătari nu numai că nu erau duşmanii crucii şi bisericilor – dar îi şi cinsteau foarte şi le făceau daruri, pentru că ei nu aveau simţiri duşmănoase", scrie în secolul al XIII-lea Kiraoos, un istoric al Armeniei100. Armenii şi Georgenii luptă acum în armatele lor. Gazan înaintează până la frontiera egipteană (1300). Dar înşişi mongolii se gândesc la un sprijin creştin mai important şi trimit ambasade pe lângă suveranii Europei ca să negocieze un ajutor împotriva mamelucilor. Se fac tatonări chiar pe lângă Ludovic cel Sfânt, cu ocazia şederii sale în Cipru (1248) şi la Valencia la Iacob I. Argun încredinţează o misiune asemănătoare nestorianului Rabban Sauma care este primit în 1287 – 1288 de Eduard I, Filip cel Frumos şi papa Nicolae al IV-lea. Genovezul Buscarel vizitează în 1289 curţile Romei, ale Londrei şi Parisului101 cu scrisori de la ilhan. În 1303, o misiune a lui Gazan merge la Roma la Benedict al XI-lea care studiază planul pentru eliberarea Ierusalim-ului cu un ajutor tătar102. Doi ani mai târziu, un ambasador al lui Oldjeitu cheamă pe Clement al V-lea şi pe regii Franţei şi Angliei la o nouă cruciadă. Dictându-şi în 13C7, la Poitiers, cartea sa *Livre de la Fleur des histoires de la terre d'Orient*, Hetum, stareţ de la mănăstirea ordinului Premontrez din acelaşi oraş şi nepot al regelui Ciliciei, cel care a contribuit la prima înţelegere cu hanii, pledează în favoarea acestei alianţe: este momentul în care „pour l'ayde des Tartares, la Terre Sainte pourrait être recouvree et le royaume d'Egypte conquis legierement sans perii" 103 (cu ajutorul tătarilor Ţara Sfântă ar putea fi recâştigată şi regatul Egiptului cucerit cu uşurinţă fără pericol).

O epocă de reapropiere urmează celei de temeri. Europa începe să descopere un univers care până atunci nu era cunoscut decât din poveşti. Primii săi pionieri sunt trimişi de Inocenţiu al IV-lea: Jean du Plan Carpin (1245), Nicola Ascelin (1246), Simon de Saint Quentin, André de Longjumeau, Guy et Jean de Carcassone (1247) şi de Ludovic cel Sfânt: Rubrouck (1253) 104. Acesta din urmă găseşte la locuitorii din Mongka, printre mai mulţi europeni, o lorenă pe nume Pâquette şi un giuvaiergiu parizian, Guillaume Boucher.

Acest du-te-vino se intensifică în a doua jumătate a secolului al XIII-lea. Ricold de Monte Croce (m. 1309) 105 vizitează hoardele tătare trecând prin Armenia şi Turcia. Nicolo şi Matteo Polo, însoţinând o ambasadă a lui Hulegu, fac o călătorie în China din 1265 până în 1266. Pleacă din nou împreună cu tânărul Marco în 1271. În 1276, se

răspândeşte zvonul convertirii lui Cubilai la creştinism şi Nicolae al III-lea (1227 – 1280) îi trimite scrisori prin misionari. Jan de Montecorvino pleacă în 1289. Înainte de a ajunge la Hanbalic unde îl întâlneşce pe Arnold din Köln, el petrece trei luni în India în 1291, în tovărăşia unui negustor italian Petrus de Lucalongo.

Secolul al XIV-lea este în Extremul Orient un secol franciscan106. Montecorvino construieşte mai multe biserici (în 1299, 1305, 1318), şi pune pictori chinezi să realizeze decoraţia lor107. Este numit în 1307 arhiepiscop de Pekin. Trei episcopi sosesc în 1313 şi îl investesc cu mare pompă (Andrea de Perugia, Gerard şi Peregrino). Alţi Fraţi Minori îi urmează108. Un episcopat este înfiinţat la Saiton (Ţiuan-Ciu), la Fu-Kien, încredinţat mai întâi lui Gerard apoi lui Peregrino şi lui Andrea de Perugia. În Asia Centrala, o misiune franciscană s-a fixat pe teritoriul Iii, cu Richard de Burgundia, numit episcop de Ilibaliq. La moartea lui Montecorvino în 1333, scaunul său de la Hanbalic este ocupat de Nicolae, vechi profesor de teologie la Universitatea din Paris, apoi un al parizian, Guil-laume de Praito, care se instalează aci în 1370, om desemnat de Urban al V-lea.

Astfel relaţiile cu Extremul Orient se înmulţesc în cursul secolelor al XIII-lea şi al XIV-lea. Nu e vorba de câţiva călători care ajung aci printr-o minune a întâmplării ci de o explorare sistematica, a aproape întregii Asii Orientale. Este cea mai frumoasă, cea mai vertiginoasă dintre aventuri. Occidentul o urmăreşte cu pasiune.

La întoarcere, Carpin îşi scrie memoriile. Rubrouck întocmeşte un raport către regele său. Apoi apar relatările lui Marco Polo (1268) 109, ale lui Ricold de Monte Croce (cca. 1300), ale lui Odoric de Pordenone (1330) 110, ale lui Mandeville (cca. 1360) 111. *Tartarica* se prezintă ca un roman foileton112. Toată lumea o citeşte. Primele povestiri sunt reproduse în *Speculum historiale* a lui Vincent de Beauvais (cartea XXXII). Matthieu Paris, Guil-laume de Nangis, Joinville le folosesc în cronicile lor. Se fac culegeri complete. Jean le Long din Ypres (m. 1383) traduce Odoric, Marco Polo, Monte Croce, un memoriu al arhiepiscopului de Sulta-nyeh, transpune în franceza sa din Artois *La Fleur d'Orient* şi *Călătoriile* lui Mandeville, făcând din ele o *Livre des Merveilles*. O copie a acestei lucrări însoţită de numeroase miniaturi care sunt atribuite lui Jacques Coene, a fost oferită în 1413 de Ioan Fără de Frică, duce de Burgundia, unchiului său, ducele de Berry113. Nu se poate tăgădui influenţa acestei literaturi asupra imaginaţiei

timpului. Ea este aceea care l-a incitat pe Cristofor Columb să pornească în căutarea unei căi mai scurte şi mai uşoare spre India şi China, la care visau armatorii şi negustorii. Trei sute şaizeci şi şase de adnotări făcute de mâna sa s-au putut culege de pe o publicaţie din Anvers a exploratorului veneţian114.

Perspectivele geografice şi, odată cu ele, scara şi valorile lucrurilor s-au schimbat brusc. Un Orient mai aspru, mai sălbatic şi, în acelaşi timp, şi mai rafinat decât cel care bântuise până atunci Evul Mediu, se dezvăluie în aceste povestiri în care realitatea se confundă cu fabula.

Printre diferite informaţii asupra credinţelor, obiceiurilor şi isprăvilor mongolilor se semnalează aici principalele itinerarii până în împărăţia Celesta: prin hanatul din Sudul Rusiei – Asia Centrală (Ru brouck, prima călătorie a fraţilor Polo); prin hanatul mongol al Persiei, regiunile muntoase ale Asiei Centrale (a doua călătorie a fraţilor Polo); prin Imperiul Trebizondei, Armenia, Tabriziil, golful Persic şi India (Odoric). Marco Polo îşi schiţează o întreagă hartă economică a Chinei: Ia Hanbalic, centrul mătăsii pentru Cătai, China de Nord; la Sindufu (Ceng-tu, la Seciuan) pentru comerţul cu Asia Centrală. Postavurile de aur sunt fabricate la Sugiu (Suau din Kiang-su). Saiton (Ţiuan-ciu) este marele port pentru India. „Pentru un vapor de piper care merge din Indii la Alexandria, sosesc mai mult de o sută la Saiton". Piaţa de perle, zahăr, mirodenii şi nestemate se ţine la Sugiu. Chinsai (Hang-ciu), Veneţie a mării Galbene, „oraşul este tot din apă şi înconjurat de apă", constituie un centru industrial important în – 1 care „maeştrii meseriei duceau o existenţă atât de bogată şi de elegantă încât ai fi spus că sunt regi". *Le livre de Merveilles* este în acelaşi timp un ghid pentru comerţ. Pieţe noi se descoperă chiar în momentul unei crize, în care, Europa are nevoie să înlocuiască bazele sale siriene zdruncinate sub ameninţarea Egiptului. Traficul se va organiza foarte repede115.

Imperiul Mongol, China, furnizează Occidentului mirodenii şi sclavi dar mai înainte de toate mătase şi stofe. Rubrouck aduce *nassite*, dat de însuşi Marele Han Mongka pe care dragomanul său îl revinde în Cipru. Marco Polo menţionează locul fabricaţiei sale: la sud-est de Caraccorum, lângă zidul chinezesc. Francesco Balducci Pegolotti, agent al casei Bardi, mare călător şi diplomat care poate fi văzut în Ţările de Jos (1315), în Anglia (1317 – 1320), în Cipru (1325J, povesteşte în *Practica della Mercatura* (1342), în care indică de altfel căile de urmat,

că vânzătorii mergeau să-l caute cu *camocato* până în Extremul Orient. *Canzo*, stofă chinezească, este întrebuinţată în Franţa începând din secolul al XIII-lea116. Peste tot se găsesc acum aceste lucruri de import. Dacă vechile tezaure de la Sens, de la Ko în sau de la Aachen nu posedă încă asemenea lucruri, ele nu lipsesc, după 1300, de exemplu la Danziig, Perugia sau Regensburg117. Inventarele lui Carol al V-lea118 sunt pline de „camocas" şi de „tartaires", *tartarici ţarini*, aceste stofe frumoase cu dungi şi chipuri de animale ale căror origini nu sunt cunoscute exact dar pe care le purtau şi chinezii. Erau folosite pentru perdele de altar, mitre de episcopi, drapele şi veşminte. Camere întregi erau acoperite cu aceste ţesături strălucitoare, aşa ca în cazul „corturilor de aur", de „camoeas" şi de „tartaires" în care se dădeau „serbările împăratului Chinei în afara oraşului" (Mandeville). Pentru Dante, doar un monstru din infern poate eclipsa reflexele şi strălucirea lor:

…duc branche avea pilose infin l'ascelle;

Io dosso e-l petto ed amfoedue le coste dipinti avea di nodi e di statelle. 142

Con piu color, sommesse e sopraposce non fier mai drappi Tartari pe Turchi, ne fur tai tele per Aragne imposte.

(*Infernul*, Cântul XVII, 13 – 18) 11S>

Trupul lui Benedict al XI-lea (m. 1304) 120 a fost acoperit cu o stofă chinezească din epoca Yuan, şi „faţa de masă de stofă de Salamandra care a fost dăruită de un oarecare rege al Tătarilor suveranului Pontif" acoperă, după părerea lui Marco Polo Sfântul Giulgiu de la Roma121. Nimic nu pare să întreacă prestigiul acestor ţesături. Pentru O. von Falke122, de la 1300 până în secolul al XVI-lea, întregul stil al mătăsii occidentale este definit de un amestec de chinezesc şi gotic.

Ceramica urmează acelaşi drum: ducele de Aniou (1360) şi regina Jeanne d'Evreux (1372) aveau între comorile lor de „pourcelaines" (porţelanuri), „pourcelaines de Sinant" (porţelanuri de Sinant) au fost trimise în 1447 lui Carol al VII-lea de către „le soudan de Babilone" (sultanul Babilonului) 123. Pe vesela de argint reprodusă de un desen francez (cca. 1400) şi pe un „celadon" renan (cca. 1435) se regăsesc modele chinezeşti. În sfârşit, Dürer a desenat un vas din epoca Song sau Min, ou toartele formate din doi dragoni pe care se află un liliac cu aripile desfăcute124.

Trebuie să ne mai mirăm oare că unele mode vestimentare au ajuns până în Occident? De Mely şi Bratianu125 au comparat pălăriile în formă de piramidă cu baza pătrată şi pălăriile în formă de con care apar după 1360 cu suprastructurile nemaipomenite purtate conform modei hou din reprezentările Wei şi Tan12. Asemănarea este surprinzătoare (fig. 85). Aceste „conuri minunat de înalte şi de mari" (Jouvenel des Ursins) calificate drept diabolice, au trezit indignarea clerului. Se acordau zece zile de indulgenţă celor care ar face de ruşine în public femeile care purtau astfel de pălării strigându-le „heurte belin". Dar campaniile acestea n-au făcut decât să le crească succesul. Pălăria conică se poartă la curtea lui Isabela 143 de Bavaria. Mai este întâlnită şi la ducesa de Lancaster în 1525. Uneori se înalţă pe sirene înaripate127 şi chiar pe busturile cutiilor cu moaşte128. Pălăria piramidală care îi succede în secolul al XV-lea provine din aceeaşi sursă. Pălăriuţe drapate acoperă adesea capul statuetelor budiste129. Conform unui text chinezesc femeile purtau o pălărie mai înaltă de opt picioare chiar în secolul al VI-lea130. Pe un Bodhisattva din epoca Kin (China de nord, secolul al XII-lea) 131, acest trunchi de piramidă împodobit în spate de un voal lung este combinat ca şi acelea care apar mai târziu în Europa. Fără îndoială, de această modă se leagă minunatele podoabe ale doamnelor mongole care după părerea lui Ricold de Monte Croce ar fi „cele mai frumoase şi cele mai înalte faţă de oricare alte doamne din lume" 132. Rubrouck133 şi Plan Carpin134 descriu cu atâta grijă anumite pălării numite *hogtak*, din răchita sau scoarţă de copac acoperite cu ţesături preţioase, încât ar putea fi reconstituite fără model. Mânecile lungi crăpate, atârnând până la pământ, în vogă de pe vremea lui Carol al VI-lea135, se găsesc de pe atunci şi la doamnele Tan.

Europa a văzut tipuri şi costume extrem-orientale. Pictura le reproduce adesea cu exactitate de document etnografic. Apariţia rasei galbene în imagistica occidentală este prin ea însăşi simptomatică. Soulier a observat aceasta în pictura toscană136 dar mişcarea este generală. Un chinez cu părul strâns în coadă figurează pe perdeaua de altar de la Narbonne (1373 – 1378) printre oamenii care se înghesuie în faţa Răstignitului. Să fie oare o întâmplare că desenul a fost executat pe mătase albă şi în tonuri de gri ca un laviu137? Reprezentanţi ai Imperiului Celest se găsesc şi în preajma Calvarului în *Liturghierul* de la Saint-Ma-gloire, terminat în 1412138, iar mongoli cu ochii tăiaţi,

pomeţii proeminenţi, mustăţile lăsate în jos şi pălăria ascuţită asistă la *Invenţia Crucii*, de la Luvru, atribuită unui elev al lui Simon Marmion (cca. 1480) 139. În decorul anluminurii sunt aşezate elemente exotice. Astfel în vegetaţia agăţătoare a unui manuscris aparţinând lui Jean de France, duce de Berry140 apare ca prin minune o chinezoaică cu evantaiul ei, în timp ce în *Livre d'Heures* în olandeză (1468) 141, se afla o figură din Asia Centrală, aşezată într-un caliciu de floare, compoziţie asupra căreia vom reveni (fig. 90). Într-un tratat latin despre Vicii, ilustrat de un genovez la sfârşitul secolului al XIV-lea142, un han tătar întruchipează Lăcomia (fig. 86). Alegoria se explică prin relatările călătorilor care semnalează cu toţii cu dezgust voracitatea mongolă: se mănâncă totul, carne de animal ucis sau mort, cai, câini, gunoaie, reptile, chiar carne de om, de şoarece şi păduchi… Fără îndoială, hanul era cel mai mâncăcios dintre toţi: poate fi văzut stând între două femei care rod oase; ţine o cupă în mâini în timp ce o orchestră de viole, flaute, tobe şi trompete cântă. Imaginea imită miniatura persană, ilustrând un text de Marco Polo care descrie o serbare la Cubilai: „Şi când împăratul ridică cupa să bea, toţi cântăreţii din instrumente şi din trompete încep să facă să se audă o muzică plăcută şi toţi curtenii îngenunchează" 143. Gula antică cu faţa dublă este înlocuită de suveranul din Hanbalic. Chinezii şi mongolii care pot fi recunoscuţi după armele lor (scut de poliţie chineză, de lemn acoperit cu piele şi pictat) şi după haine (cuşme tătărăşti) sunt reprezentaţi în *Alfabetul* Meşterului E.S. (1499) 144 unde aceştia compun litera P a cărei legendă cuprinde cuvintele „Pelz, Pfeil, Polinezian". Atunci când Columb a atins coastele Americii (Cuba) în 1492, întâlnind întâi numeroase insule – Polinezia – el s-a crezut la Marele Han; şapte ani mai târziu, Asia Orientală se suprapune încă unei figuraţii a Lumii Noi. Însuşi descoperitorul susţine de altfel până la moarte (1506) că a descoperit ţinuturi necunoscute din India.

În legătură cu această apariţie a chipurilor orientale în gravura unui alfabet, să ne amintim că originile tiparului au fost căutate în China, cunoscut cu mult înainte faţă de Europa145. Tipărituri xilografiate cu imagini şi texte, dintre care unele din secolul al IX-lea, chiar planşe, s-au găsit la Tuen-huang. O carte editată în Japonia cu o o o litere sanscrite şi chinezeşti datează din 770. Şi nu este vorba încă de cele mai vechi exemple. Caracterele mobile erau cunoscute încă din epoca Song. Caractere de cositor topit sunt descrise într-o lucrare din

1314. Şi hârtia monedă, Ciao-ul sau Pao-Ciao-ul, hârtie moneda preţioasă (marcată cu sigiliul hanului, având o margine formată din dragoni) era singura admisă în Imperiul Yuan, un expedient folosit încă din epocile anterioare. Descrierile lui Rubrouck şi Marco Polo sunt primele menţiuni occidentale ale unei arte o tipografiei, ale cărei tehnici au putut fi transmise în Occident odată cu hârtia, jocurile de cărţi146, imaginile populare, cărţile. În propagarea formelor şi a motivelor, această industrie în plină dezvoltare era chemată să joace un rol considerabil.

IV

Un univers îndepărtat s-a dezvăluit progresiv în Evul Mediu. După contacte sporadice şi primele infiltrări, barierele s-au ridicat brusc. Înlăturarea zidurilor despărţitoare şi înaintarea frontierelor sale spre vest până la hota Tele Europei inaugurează o eră nouă de schimburi între Extremul Orient şi Occident. Întreaga Asie este descoperită, dar China este cea care pare să atragă mai mult pe călători. Curtea hanilor nu constituie decât o haltă. Minunăţiile Indiei nu ajung să-i oprească, în figuraţiile popoarelor din Asia Orientală şi în ceea ce priveşte produsele de import, chinezii ocupă primul loc. Fără îndoială operele de artă au putut ajunge la suveranii occidentali şi odată cu mărfurile sau darurile hanilor. Este momentul în care se bucură de o faimă universală.

Atunci când Sădi, în prefaţa la *Gulistan* (1258) 147 se foloseşte pentru a desemna o colecţie de pictură de termenul *nigar-hane-i-Cin*, galerie de pictură din China, el vrea să-şi dovedească perfecţiunea. Ibn-al-Wardi148, geograful din prima jumătate a secolului al XIV-lea care a povestit printre altele fabula wakwak-ului, pretinde că picturile şi desenele oricărui chinez sunt superioare faţă de tot ceea ce se face la alte popoare. Hetum149 afirmă, la începutul lucrării sale scrisă la Poitiers în 1307, că regatul Catai-ului trece drept cel mai nobil regat şi drept cel mai bogat care ar fi pe lume…

„Et client Ies Cathai ns que ce sont ceulx qui voient de deux yeulx et les Latins voient d'un oeil… Et vraiment l'on voit venir de celui pays toutes choses estranges et merveilleuses et de soub-ul labour, que bien semblent estre les plus soub-tilz gens du monde d'art et de labour des mains…"

(Şi spun chinezii că ei sunt aceia care văd cu doi ochi şi latinii văd cu un ochi… Şi cu adevărat se văd venind din această ţară tot felul

de lucruri ciudate şi minunate, frumos meşteşugite, de par a fi oamenii cei mai pricepuţi din lumea artei şi îndemânării…)

„În ceea ce priveşte pictura nicio naţiune fie creştină sau alta, nu poate să se măsoare cu chinezii" scrie Ibn Bătutah150 întorcându-se la Tanger, în 1349, venind din China. Este o naţie de pictori:

„De câte ori am intrat într-unul din oraşele lor şi după aceea mi s-a întâmplat să mă întorc din nou acolo, am aflat întotdeauna chipul meu şi cele ale fârtaţilor mei pictate pe pereţi sau pe hârtie aşezate în case".

Nimic nu ne face să gândim că occidentalii să fi fost mai puţin sensibili la această artă. Descriind palatul lui Cubilai la Hanbalic, Marco Polo151 menţionează, după vasele de preţ şi bijuteriile regale, picturile sale frumoase:

„Zidurile curţilor şi ale împrejmuirii strălucesc de aur şi argint, ele sunt pictate în diferite feluri, dar se văd mai ales multe scene de istorie a războaielor care sunt reprezentate în culori vii şi strălucind în aur".

…veneţianul nu le gusta decât ca… r, dar un artist ca acest Guillaume Boucher, aurar parizian pe care Rubrouck l-a întâlnit în 1254 la *ordo* de Mongka, trebuia să fi fost adânc tulburat de aceste opere de artă. O dovadă ciudată a activităţii sale la Caracorum ne este dată de trimisul lui Ludovic cel Sfânt însuşi 152. Francezul a construit aci pentru Marele Han, în faţa palatului sau „asemenea unei biserici" 153, un copac de argint împroşcând băuturi de tot felul. În vârf apărea un „îngerK cântând din trâmbiţă. Nişte foale ascunse într-o groapă sub un copac, trebuiau s-o facă să sune şi chiar să se «îişte „dar nu făceau destul vânt" şi a fost nevoie să se apeleze la un om. Patru lei „având fiecare un canal prin carele. şea lapte de iapă" formau soclul. Sus, patru „şerpi auriţi", înlănţuiţi în jurul trunchiului împroşcau vin, mied, *caracosmos* şi băutură din orez. Este posibil ca piciorul zoomorfic al automatului arborescent să fi reluat tema unui sfeşnic sau a unei străini occidentale, dar, în Extremul Orient şerpii sunt balauri, adesea înaripaţi. Şerpii din India, înghiţind cerbi, din *Ymage du Monde* de Gautier de Metz (1246), nu sunt oare reprezentaţi într-o ilustraţie din 1277154 sub această înfăţişare? Descrierea trebuie să fie pusă alături de cea pe care Odoric o face unui bazin care se găsea într-o sală a palatului din Hanbalic: „A chascun anglet de cette pigne a un *serpent* qui halete et bat ses ales moult fort, par certains conduis qui sont en la

court du roy administram cil serpent le buvrage". (La fiecare colţ al acestui con are un şarpe care gâfâie şi bate [din aripi de liliac fără îndoială N. A.] foarte tare, prin nişte canale care sunt în curtea regelui dând băutură acestui şarpe" 155.

Minunăţia Palatului din Pekin şterge incertitudinea asupra înfăţişării monştrilor din instalaţia de la Mongka. Un copac *analog* unui nod de patru dragoni se află de altfel reprezentat într-o pictură de ia Bezeklik (secolul al VI-lea – al VIII-lea) în Turchestanul chinez15 (i. Având sus un chip mare 148

(Padmapâni în loc de „înger") ansamblul întruneşte de pe acum modurile principale de dispoziţie din lucrarea lui Boucher. Este deci aproape sigur că artistul aurar parizian a lucrat inspirându-se din arca locală. Producându-se într-o epocă în care pictura gotică se apropie de orfèvrerie, fenomenul poartă. În sine o importanţă de prim plan. Şi, pe de altă parte, acest episod al automatelor ne oferă dovezi diiecte asupra dragonilor pe care occidentalii le-au văzut în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea. O descriere a palatelor Yuan din Hanbalic, datorată lui Siao Siun157, un funcţionar Min, şi membru al comisiei însărcinate să le distrugă după instalarea noului suveran, dă alte precizări despre ele. Este vorba de mai multe automate cu tigri, demoni cereşti dansând pe o terasă, dragoni încolăciţi exalând un fum de parfumuri, vapoare în formă de dragoni, deschizându-şi *şi* închizându-şi maxilarele. Dragonii apar peste tot, sub înfăţişările lor multiple, pe basoreliefurile care ornamentează punţile de marmură, strălucind ca lumina jadului, pe balustradele şi suporţii caselor regale. Pot fi văzute ieşind deasupra apei. În palatul Long-Fu-kong, erau pereţi acoperiţi cu mătase de culoare închisă luminată de balauri zburători. În această lume şi în acest decor îşi petreceau timpul franciscanii158.

Răspândirea formelor chinezeşti se intensifică începând cu jumătatea secolului al XIII-lea în Asia şi în Europa. Către 1256, Hulegu aduce în Persia mai mulţi artişti şi ingineri159. Se ştie cât de mult se resimte miniatura persană de pe urma domniei hanilor. În arta occidentală, temele extrem orientale încep să pătrundă de asemenea, aşa cum am văzut, în jurul aceloraşi date şi numărul lor le înmulţeşte odată cu venirea Yuanilor. Formarea de state mongole a deschis întrucâtva ecluza şi a eliberat expansiunea lor spre vest.

Printr-o contradicţie ciudată, noroadele inculte 149 sunt acelea care, de aci încolo, vor purta în lume rafinamente de erudiţie, şi forţa

brutală este aceea care va putea fi observată folosind strălucirii unui popor superior.

Diversitatea contribuţiilor sale este una dintre trăsăturile cele mai izbitoare ale acestei mişcări. În Iran, China se manifestă printr-o îmbogăţire a picturii în semitonuri, prin apariţia unei atmosfere de umiditate şi de forme fluide în caligrafia cu unduiri agitate provenind din stilul *tehi-ulu-i*, prin descoperirea de vaste peisaje lunare şi propagarea unor teme ca dragonul clasic, stăpânul ploii şi pasărea „phoenix". În Europa, acelaşi factor mongol transmite mai întâi aripile de liliac şi o familie de diavoli. În centrele pe care le atinge, formele nu lasă întotdeauna aceleaşi amprente. Influenţa lor variază după loc şi moment şi un concurs de împrejurări singulare determină caracterul particular al acestei acţiuni.

Un mit nou s-a născut în Occident către mijlocul secolului al XIII-lea. A ieşit dintr-o consonanţa de nume şi din teroarea pe care universul a resimţit-o în faţa asaltului mongol: năvălitorii au fost luaţi drept diavoli sau în orice caz drept complici ai lor, vestind sfârşitul lumii şi coşmarurile milenariste au revenit. Legenda s-a răspândit prin Creştinătăţile orientale care au văzut flagelul galben printre primele. Întreaga *Cronică* a lui Kira-cos, istoric armean din secolul al XIII-lea160, acelaşi care afirma că mongolii respectă crucea, este străbătută de această idee. Ceasul lui Antecrist se apropie. O naţie se ridică împotriva unei naţii şi un regat împotriva unui regat (Matei, XXIV, *7*). Prevestirea divină, după care „în vremea săvârşirii, se vor înălţa Cristoşi şi proroci falşi făcând semne şi şiretlicuri diavoleşti" se realizează textual. Iată un impostor cu numele de David tulburat de spiritul diavolesc şi de alte fenomene sinistre: a căzut grindina în ţările din Hacen şi printre boabele de grindină erau mulţi peşti pe pământ. Pe malul mării Geham s-a găsit un uriaş mort pe jumătate îngropat, cu o gaură în dreptul inimii din care ţâşnea sângele. De altfel Nerses, omul lui Dumnezeu (mort în 383) n-a spus oare că Armenia va fi distrusă de un popor de arcaşi? „Ori aceasta este cauza ivirii tătarilor". Descrierea cataclismului evocă în fiecare clipă Apocalipsul:

Tătarii se împrăştiau pe faţa câmpiilor, a munţilor şi a văilor ca nişte stoluri de lăcuste, ca picăturile unei ploi torenţiale inundând pământul… Nicăieri nu se afla refugiu… Spada secera fără milă bărbaţii şi femeile, adolescenţii şi copiii… lumea era învăluită în întuneric, pentru că mânia dumnezeiască se răspândea asupra lumii…

Fără îndoială Europa este încă foarte departe, dar ea a primit ecoul acestor relatări şi, pe de altă parte, o confuzie de cuvinte a redat legendei o forţă nouă: numele de *Tătar161* a devenit *Tartar*, *Tartaros*. A fost întâi o vorbă de duh. Jocul de cuvinte, atribuit lui Ludovic cel Sfânt de către cronicarul şi şeful scriptoriumului de la Saint-Alfoans Matthieu Paris, nu are încă un alt sens: „Şi dacă vor veni la noi, o să-i trimitem pe aceşti Tartari chiar în Tartar-ul din care vin" 162. Dar în apelul lansat de Frederic al II-lea la 3 iulie 1241163, termenii de exprimare sunt gravi şi solemni:

„Nădăjduim că Tartarii, care au venit din Tartar, vor fi aruncaţi în Tartar (adică în Infern). Ei au fost împinşi de Satana însuşi. Şi când toate popoarele dinspre Soare Apune vor voi, de bună învoială, să trimită soldaţi, ei, nu vor mai avea de luptat cu oameni *ci cu diavoli*.

Călătorii din secolul al XIII-lea confirmă aceste raţionamente. Rubrouck164 vede în Tătari „naţia nebună" a Scripturilor (*Deuteronome*, XXXII, 21). În vremea expediţiei sale, Infernul se iveşte pretutindeni. Diavolii sfătuiesc pe han. Într-o vale cu stânci îngrozitoare caravanele sunt atacate de diavoli. „Odată s-a întâmplat să ia calul şi să lase omul; altă dată au scos măruntaiele din trupul oamenilor şi au lăsat oasele goale pe cal..." Scăpând de un trib tătar călugărul mărturiseşte că se simţea izbăvit din mâinile diavolilor.

Ricold de Monte Croce165 vorbeşte de „cumplita şi minunata ginta de tătari" („orrible et merveil-leuse gent des Tartars") ca de nişte genii ale Răului:

Et ce ressemble aux deable2 d'enfer qui a leurs amis et qui bien foni leurs greş, appareil-lent la mort perpetuelle la peine d'enfer qui pour vray est en latin nomme *Tartarus*".

(Şi se aseamănă cu diavolii din iad care prietenilor lor şi Celor care le fac voia le însoţesc moartea veşnica cu chinul iadului care pe drept se numeşte în latineşte *Tartarus*.)

O întreagă teorie despre originea şi menirea poporului galben este expusă în *ftinerarium-ul* său. E vorba poate de urmaşii celor zece seminţii din Israel, închise îndărătul Muntelui Caspic printr-o minune a lui Alexandru166 aşa cum e scris în *Scolastica historia*.

Or, client Josephus et Methodius, que ces dix lignees vers la fin du monde ystront de la en tres grant destrucción, de gens et de pays. Et pour ce cuident plusieurs que ces diz lignees ces Tartres qui issirent soubbainement des mon-taignes nagueres et commencierent es

parties d'Orient a destruire le monde…

(Şi spun Iosif şi Metodius că aceste zece seminţii către sfârşitul lumii vor merge de acolo în mare năpăstuire, de oameni şi ţări. Şi de aceea gândesc mulţi că aceste zece seminţii să fie aceşti Tartari care se iviră din munţi de curând şi începură în părţile răsăritului să nimicească lumea…)

Ura lor faţă de cuceritorul din Asia şi scrierea asemănătoare literelor caldeene din care au ieşit literele evreieşti ar putea să lase să se presupună aceasta, dar, pe de altă parte, ei nu cunosc Biblia şi forma feţei lor diferă de cea a tuturor celorlalte naţii. Este deci mai plauzibil ca cei pe care i-a întemniţat regele împreună cu popoarele ebraice să fie oamenii lui Gog şi ai lui Magog167.

Et ly Tartre meismes client que ils sont descendus de Gog et Magog et ce semble assez par leur nom. Car Tartre issirent de la Terre de Mongal don't Tartre furent jadis en leur pays appelez Mongles pour Magloies de leur anchisseur Magog.

(Şi Tartarii înşişi spun că ei coboară din Gog şi Magog şi aceasta înseamnă destul după numele lor. Căci Tartarii se iviră de pe Pământul Mon-gal-ului de unde Tartarii fură numiţi odinioară în ţara lor Mongli în loc de Magloli de la strămoşul lor Magog.)

Ca atare ei sunt meniţi să devasteze lumea. Astfel profeţia lui Ezechiel (XXXVIII, 16) şi a *Apocalipsului* (XX, 7 – 8) asupra venirii lui Gog şi a lui Magog odată cu Satana este pe cale să se împlinească în dezlănţuirea hoardelor.

Dar marele profet al lui Antecrist din Mongolia este Roger Bacon168. Ca şi Kiracos, el reuneşte semnele înaintemergătoare ale cataclismului: decăderea morală a omenirii, vinderea copiilor la Sarazini în regatul Franţei (*Cruciada Copiilor*, 1212), falsul profet care este după el „Stăpânitorul Ungariei" (1251), un răzvrătit împotriva bisericii şi a clerului. Regina Blanche n-a fost oare ea însăşi sedusă de acest om care ţine în mâna sa mereu închisă, o scrisoare de la sfânta fecioară? Ca o prezicere antică Admirabilul Doctor ia ca pretext *Cosmografia* lui Eticus (cap. 32, 39), conform căreia popoarele care trăiau între porţile Caspice urmau să pornească asupra lumii şi să slăvească Antecristul cu numele lui Dumnezeu. Aceste popoare trecuseră însă porţile de pe atunci. Fraţii Minoriţi trimişi de Sfântul Ludovic la tătari afirmă acest lucru şi configuraţia siderală anunţă stadiul pervers al lumii. Scripturile, profeţiile Sibi-lei, ale lui Merlin, ale

lui Joachim de Flore169, filosofii concordă de altfel asupra iminenţei venirii Impostorului. Fără îndoială, el va fi originar din Tartaria. Dar chiar dacă nu este mongol – goţii şi vandalii veniseră încă de pe atunci din aceste regiuni – el va avea puteri magice. Conform spuselor lui Rubrouck, ca şi tătarii el va folosi influenţele astrelor şi va şti să întrebuinţeze forţele naturii. Toate resursele ştiinţei vor fi puse la dispoziţia sa.

Prin sprijinul erudiţiei, groaza şi figurile retorice au dat naştere unei teorii şi aproape unei dogme privind apropiatul sfârşit al lumii. Credinţa se răspândeşte peste tot: istorici ca Joinville170 sau Guillaume de Nanges repetă şi ei că tătarii se trag din Gog şi din Magog şi că vor sosi în ceasul Pedepsirii. Geografii consemnează faptul în mapamonduri: dacă Porţile de Fier rămân aşezate, în general, în Caucaz conform tradiţiei clasice, *incluşi Judaei* şi *incluşi Tartari* sunt metodic împins în regiunile Asiei Centrale şi Orientale171. Chiar atunci când temerile imediate se vor potoli, născocirea pare să-şi păstreze vechea putere mult timp după invaziile mongole. *Atlasul Catalan-11* din Biblioteca lui Carol al V-lea, executat în 1375, mai dă încă aceleaşi precizări asupra ţării din care se vor revărsa triburile devastatoare. Muntele Caspis se afla aci în nord-estul sistemului Himalaya-Altai. Se pot vedea câteva reprezentări întovărăşite de această legendă:

Monts de Caspis dans lesquels Alexandre vit des arbres şi hauts que leur cime touchait aux nues, la îi faillit mourir. Mais Satan le tira de danger par son art, et à l'aide de ce meme art, îi renferma la Ies Tartares Gog et Magog.

(Munţii Caspici în care Alexandru a văzut copaci atât de înalţi încât vârful lor atingea norii, acolo a fost cât pe ce să moară. Dar Satana l-a scos din primejdie pl în priceperea lui, şi tot cu ajutorul acestei priceperi, i-a închis acolo pe tătari Gog şi Magog.)

Şi alături:

Le grand seigneur prince de Gog et Magog. Îl viendra au temps de l'Antechrist avec une nombreuse suite.

(înaltul senior prinţul de Gog şi Magog. El va veni în vremea Antecristului însoţit de un alai mare.)

M tul supravieţuieşte epocii şi continuă să se răspândeasca după tulburările de care este legat173. Evenimentul este amânat dar datele sale subzistă. Ele rămân incluse în sonoritatea denumirilor care continuă să obsedeze Evul Mediu. Cuvintele tătar, mongol, evocă

Tartarul şi convulsia din urmă a lumii.

Astfel poate fi explicat caracterul împrumutului pe care Occidentul l-a făcut din arta Asiei Or entale. Descoperindu-i vastul repertoriu a căutat să afle în el, firește, mai întâi despre puterile al căror nume îl purtau propagatorii lor. Imaginea diavolului este corectată şi îmbogăţită prin intermediul poporului lui Satan174. Aceste aporturi se înmulţesc de altfel într-un moment în care vechile Infernuri renasc după o perioadă de restrângere a lor explodând în viziunile şi legendele reînviate175. Demonii veniţi direct din „Tartar" se răspândesc pe un teren propice.

Afluxurile sunt abundente şi iau diferite căi, dar anumite încrucişări par a avea o importanţă deosebită: astfel este curtea mongolă. Legenda lui Kuei-tseu-Mu este rezumată de Ciao Mong-fu176 pe un rulou de tipul celui al lui Li I.ong-mien, pe care se vede o ceată de diavoli asemeni fiinţelor infernale care s-au răspândit în Occident. Or, Ciao Mong-fu era pictorul favorit din anturajul lui Cubilai şi al urmaşilor lui care i-au primit pe franciscani. Ne putem imagina cum priveau misionarii aceste opere, având prezente teoriile unui alt franciscan, Roger Bacon.

Printre diferitele specii ale acestor genii, care reapar asemănătoare lor înşile în arta gotică, există unul, Lei-Kong, care introduce un element comun în plus între cele două lumi. Descriind căderea îngerilor, un ghid al picturii din secolele al XV-lea *şi* [al XVI-leai77, care, pe de altă parte, prezintă cu exactitate scenele din Apocalips 155 aşa cum au fost ele executate de Dlirer şi de Holbein, înfăţişează pe Christ aşezat ca un rege pe un tron şi ţinând Evanghelia deschisa la aceste cuvinte: „Am văzut pe Satan căzând ca un fulger". Jos, o deschizătură în centrul munţilor şi inscripţia *Tartar*. Infernul creştin avea, ca să zicem aşa, un loc predestinat zeului furtunii şi tunetului. Cu aripile sale de liliac, cu ghiare şi cioc de pasăre, tocmai el, Lei-Kong, pare să apară deseori în această prăbuşire a îngerilor (fig. 87). Legenda zeului pedepsirii a putut să ajungă chiar ea în Occident. Atunci când Rubrouck a părăsit Karakorum, el a fost însărcinat de Guillaume Boucher să ducă un dar regelui său: „Une ceinture ou est une Pierre precieuse don't ils se servent ici contre le tonnerre" (O curea unde se află o piatră nestemată de care se folosesc aici împotriva tunetului) 178. De Mely a studiat aceasta amuletă179: după o *Enciclopedie chineză*, ea are forma unei securi duble şi poate fi găsită

după izbucnirea fulgerului. Astfel talismanul împotriva lui Lei-Kong a luat, ca şi divinitatea, drumul Apusului. Va folosi să apere pe regele Franţei împotriva distrugerii sale. Coincidenţă sau dovadă a unui interes real, faptul trebuie să fie semnalat. Orice ar fi, demonul-fulger avea locul său în ierarhia diavolilor şi a supravieţuit Evului Mediu. După Corneliu Agrippa (15 30) 180 şi, elevul său Jean Wier (1560) 181, teologii îl apropiau de al şaselea ordin al spiritelor rele: „Les puissances aerees qui se melent parmi les tonnerres, les foudres et les eclairs". De Lan-cre, cel care a condus în 1609 procesele de vrăjitorie în regiunea Bordeaux, îl menţionează şi e1182 şi tratatul său cuprinde o informaţie foarte ciudată asupra „demonilor şi spiritelor rele care au fost alungate din India şi din Japonia" cu următoarea precizare:

Ils se sont jenez a foule en la Chrétiente et ayant trouve ici et les personnes et le lieu bien disposes ils y ont fait leur principale demeure et peu a peu se rendirent maître absolut du pays183.

(Ei s-au aruncat grămadă asupra Creştinătăţii şi aflând aici şi persoanele şi locul potrivite ei şi-au făcut în ele principala lor aşezare şi încetul cu încetul au devenit stăpâni atotputernici ai ţării.)

Călători englezi şi scoţieni i-au zărit în trecerea lor prin Franţa, în grupuri mari, sub chipul unor oameni îngrozitori. Fără îndoială nu este vorba decât de o poveste închipuită printre atâtea altele cu care se pot asemui în fantezie, dar ea mai oglindeşte încă amintirea epopeii asiatice a diavolului.

Amprenta lăsată de aceste aporturi îndepărtate în Infernurile occidentale era profundă, aspră, de neşters. Până în reprezentările din vremea noastră, demonii mai păstrează încă aspectele pe care le-au îmbrăcat în frământările şi tulburările care au străbătut Evul Mediu. Aparenţa lor variază şi se îmbogăţeşte după perioadă şi mediu dar revenind mereu spre aceleaşi forme. Aripile de liliac au devenit semnul lor inerent. Ele sunt totuşi semnul unei lumi exotice care a vegheat, în Occident, la constituirea definitivă a fondului imagisticii demoniace.

NOTE

1. *Psaltirea* adnotată de la Canterbury, B.N. ms. lat.

8846, Abatele V. LEROQUAIS, *Les Psautiers mamscrits latins des Biblioth eques publiques de France*, Mâcon, 1940

1941, pl. LX; *Psaltirea* Blancăi de Castilia (înainte de 1223).

Bibi. de l'Arsenal, ms. 1186, H. Martin, *Psautier de saint Louis et de Blancke de Castille*, Paris, f.d., pl. XV şi XXVI.

2. De exemplu în Cântigas de Alfonso el Sabio (J. Domínguez Bordona) *La miniatura española*, II, Barcelona.

(cca. 1290) de H. YATES THOMPSON (*Illustrations of one hundred manuscripts*, IV, Londra, 1914, pl. XXXVI).

3. Şi-un rând de aripi purta sub fiecare, / croite anume pentru el, uriaşe, / cum n-am văzut pânze mai mari pe mare. / De pene smulse, se-nchirceau golaşe / ca de lilieci şi când zbătea din vele / trei vânturi reci suflau prin hău vrăjmaşe (În româneşte de *Eta Boeriu*).

4. Saint-Aignan, Moissac, Saint-Martin d'Ainay la Lyon.

5. Saint-Michel d'Entraigues.

6. The New Palaeographical Society, seria I, partea a

157 III-a, Londra, 1905, pl. 64.

7. Abatele V. LEROQUAIS, Les Breviaires des Bibliotheques de France, Paris, 1933, pl. XXVIII.

8. *Antiquités Judaâques*, T. COX, *Jehan Fouquét*, Londra, 1931, pl. XLIX.

9. Mănăstirea Elne, Poarta Catedralei din Barcelona, la tedrala din Troyes, Catedrala din Beverl y.

10. Stranele catedralei din Poitiers, din Chester, din

Manchester, panoul din Heminghorough, E. MAILLARD, *La sculptare de la cathedrale de Poitiers*, Poitiers, 1921, p. XXXVII; F. BOND, *Wood Carving in English Churches*.

I, *Miséricordes*, Londra 1910, fig. p. 15 şi 23; The Archaeological Journal, 1935, pl. XX.

11. G. VITZTHUM, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig.

1907, pl. VIII; H. MARTIN, *La miniature française du*

XIIU au XV siècle, Paris, 1937, pl. XLV, XLVIII, LII.

12. Creasta cu zimţi îndoiţi care uneori se ridică pe spatele crocodilului în *Bestiarele* engleze de la sfârşitul secolului XII (G. DRUCE, *The medieval Bestiaries*, *Journal of the British Archaeological Association*, 1919, pl. II, fig. 2, ms. 81 al lui P. MORGAN) şi în *Bestiarul* din Leningrad, aparţine unui tip foarte diferit.

13. D'ANCONA, *La miniature kalienne du X au XV*

siècle, Paris, 1925, pl. XXX, XXXVII, *Biblia* din Milano şi

Missel zis al sfântului Gheorghe, ambele din secolul al

XIV-lea; *Bulletin de la S.F.R.M.P*. 1911, pl. IV, B.N., ms.

fr. 14363, exemplarul lui Carol al VIII-lea din *Statuts de l'Ordre de Saint Michel*.

14. Brit. Mus., Roy. ms. 19 B. XV, E. MILLAE, *La miniature anglaise aux XIV et XV e siècles*, Paris, 1928, pl. 43.

15. L. BEGULE, *Monographie de la cathedrale de Lyon*.
1886, lre seştie pl. IV.

16. Stranele din Sevilla, cca. 1478, *La Escultura en Andalucía*, Sevilla, f.d., I, pl. 99 E.

17. C. GOULD, *Mythical Monsters*, Londra, 1886, p. 333.

18. H. OMONT, *Livre des Merveilles* (ms. fr. 2810.
B.N.), Paris, 1907, pl. 128.

19. Pe ţesăturile italiene şi spaniole din secolul XIV.
R. COX, *Les soieries d'art*, Paris, 1914, pl. 44; stranele din Sevilla, *La Escultura en Andalucía*, pl. 100.

20. Stranele din Poitiers, E. MAILLARD, op. cit., pl.
XLIII.

21. Sfântul Nicolae din Toulouse, M. DE BăvOTTE, *La sculpture à la fin de la perioade gothique dans la region de*
Toulouse, *Paris*, 1936, pl. III.

22. Stranele de la Köln, B. VON TIESCHOWIT2, *Das Chorgestiihl des Kölner Domes*, Marbourg, 1930, pl. 59 şi
Livre de prieres a lui Carol Temerarul, P. DURRIEU, *La miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne*, Paris.
1927, pl. XLIII.

23. Petrus Comestor, cca. 1283, E. MILLAR, *La mânia ture anglaise du X au XIII siècle*, Paris, 1926, pl. 95;
E. DEWICK, *The Metz Pontifical*, Londra, 1902, pl. 9, 11;
ornament în formă de caliciu în Palatul Papilor din Avignon, 158
24.
L. LABANDE, *Le Palais des Papes ei les monunur*. *ts d'Avi-gnon au XIVe siècle*, Marsilia, 1925, fig. p. 87.

24. *Pontifical* din Besançon, secolul XIV, abatele V.
LEROQUAIS, *Les Pontificaux*, pl. XLV.

25. Stranele din Sevula; *Breviaire* din Belle viile, Abatele
V. LEROQUAIS, *Les Breviaires*, pl. XXVIII.

26. *Psaltire* a reginei Mary, din Anglia de Est, începutul secolului XIV; stranele din Poitiers, cca. 1300; stranele din
Auch, secolul XVI.

27. CH. V. LANGLOIS, *La Connaissance de la Nature et du Monde*, Paris, 1927, p. 21.

28. Începând cu *Bestiarul* lui Pierre le Picard (1210 – 1215), cf. Cahier şi Martin, *Melanges d'arebeologie*, II, 1851, p. 169.

29. H. MARTIN, *La miniature française*, pl. 38; P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Mi lano, 1912, fig. 213; L. DOTEZ, *Les manuscrits de la Bibliothèque de Lord Leicester*, Paris, 1908, pl. XXXIX.

30. A. DE LABORDE, *Les miracles de Notredame*. *Publication de la S.F.R.M.P.*, 1929; pl. XXII, XXIII, de Gautier de Coincy după 1456 şi la *câte de Dieu*, Paris. 1899, pl. CXVII, Mâcon, 1480.

31. C. ENLART, *Manuel d'archéologie française*, III, *Le Costume*, Paris, 1916, p. 353 – 364.

32. *Biblia* lui WILLIAM DE DEVON (cca. 1251 – 1274) şi *Cartea Margaretei de Beaujeu* (secolul XIV).

33. A. DEMMIN, *Guide des amateurs d'armes et armures andenne*, Paris, 1879, p. 216 şi 348.

34. W. BOEHEIM, *Handbuch der Waffenkunde*, Leipzig. 1890, fig. 30.

35. G. DEMAY, *Le costume au moyen âge d'après les secaux*, Paris, 1880, fig. 226, 228.

36. Desen din Luvru, H. LEPORINI, *Die Stilentwicklung der Handzeichnung*, *XIV. bis XVIII*, *jahrh*., Leipzig, 1925, pl. 10.

37. L. BETRAMI, *Leonard de Vinci et l'aviation*, Mi lano, 1912, fig. pl. 13 şi 15; M. HERZFELD, *Leonardo da Vinci*, *der Denker*, *Forscher und Poet*; lena, 1926, p. 28. XLIX.

38. F.R. MARTIN, *Miniature paimings and painters of Persia*, *India and Turkey*, Londra, 1912, pl. 21, Bibi. Pierpont Morgan din New York, M. 500.

39. *Survey of Persian An*, Oxford, 1938, pl. 842, a ne. coli. Demotte.

40. Unele miniaturi din ms. 500 al Bibliotecii Pierpont Morgan au un caracter chinez atât de acuzat încât s-a pus întrebarea dacă n-ar fi fost executate de un artist chinez folosit la curtea lui Ghâzan, cf. M.S. DIMAND, *The Metropolitan Museum of Art. A Guide to an Exhibition Islamic Miniature Painting and Book Illustration*, New York. 1933 – 1934, p. 18.

41. V. SEGALEN, G. DE VOISINS, J. LARTIGUE.

Mission archéologique en Chine, Paris, 1924, II, pl. XXIII, stâlpul lui Chen, secolul II, î.e.n.; O. SIREN, *Histoire des arts anciens de la Chine*, Paris, 1929, II, pl. 29, bronz Ţin

59 sau Han, pl. 99, teracotă pictată din stilul Han, dar puţin posterioare, cca. 300 – 400; H. D'ARDENNE DE TIZAC, *Les animaux dans l'art chinois*, Paris, f.d., pl. XXVII A, bronz Tan.

42. M.W. DE VISSER, *The Dragon în China andjapan* în *Verhandelingen der Koninklijke Akademie von Westenschappente Amsterdam*, XIII, nr. 2, 1913, p. 73.

43. F. A'IARTIN, *Zeichnungen nach Wu-Tao Tze aus Gotterund Sagenwelt Chinas*, München, 1913, pl. 49.

44. H. D'ARDENNE DE TIZAC, op. cit., pl. XL.

45. *Annales du Musée Guimet*, I, 1904.

46. A. LEROI-GOURHAxN, *Bestiabe du bronze chinois de style Teheou*, Paris, 1936, p. 20 – 22. Una dintre aceste figuri care decorează un vas de bronz din secolele V-III

Î.e.n., este reprodusă în *W*. COHN, *Peinture chinoise*, Paris. 1948, pl. 1.

47. L. BINYON, *La peinture chinoise dans les collections d'Angleterre*, *Ars Asiatica*, IX, 1927, pl. V. Reprodu cerea în culori este dată pe planşa XLV din M.A. STEIN. *The Thousand Buddhas*, Londra, 1921.

48. K. TOMITA, *Portofolio of Chinese paintings in the Museum of Boston*, Boston, 1933, pl. 81.

49. *Selected Relics of japanese an*, XV, Tokio, 1908, pl. 10.

50. A. GRONWEDEL, Alt-Kutscha, Berlin. 1920, fig. 47.

51. *Divinites de la Chine*, Album din Muzeul Guimet. 16480.

52. *La legende de Koei tseu Mou Chen*, *peinture de la Long-Mien*, *Annales du Musée Guimet*, I, Paris, 1904; V. GOLOUBEV, *Li Long-mien*, Gazette des Beaux-Arts, 1914, p. 286.

53. E. CHAVANNES, *La legende de Koei tseu mou*, *peinture* de la *Long-mien*, *T'oung Pao*, 1904, p. 490; A. KRANKS, On some chinese Rolls, Archaelogia, 1892, p. 239.

54. H. MASPERO, *Mythologie de la Chine* în *Mythologie asiatique illustree*, Paris, 1928, p. 250, fig. 11, vezi şi Oul-Tai, *Mythologie chinoise* în F. GUIRAND, *Mythologie generale*,

Paris, 1935, p. 351.

55. E.T.C. WERNER, *Chinese composite deities*, *Jour nal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, LIV, 1923, p. 253.

56. H. MASPERO, op. cit., fig. 12.

57. H. MARTIN, *Joyaux de l'entuminure de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1928, pl. 50.

58. CH. STERLING, *Les peintures du moyen âge*, Paris.

1941, p. 110, Avignon, Muzeul Cal vet.

59. E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1922, fig. 35, 213, 215, 216, 217.

60. M. HERMANN, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, 1914, fig. 122, 123, 124.

61. CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937, pl. 37 şi 41.

62. J. COMBE, *Jérôme Bosch*, Paris, 1946, p. 37, pl. 83.

96, 141.

160

63. A. VON LECOQ, *Die Buddhistische Spatantike în*

Mittelasien, III, *Die Wandmalereien*, Berlin, 1924, p. 52 şi pl. 25 (Chotscho); O. SIREN (*Histoire de la peinture chinoise*, I, Paris, 1934, p. 32 şi pl. 19) datează această pictură din secolul al VII-lea sau al VIII-lea.

64. Acest cap ne-a fost semnalat de Ph. Verdier.

65. E. CASTELLI, // *Demoniaco nell'arte*, Milano, Flo renţa, 1952, pl. 124.

66. Acest demon este reprodus de Nicolae Manuel Deutsch şi Hans Friez, ibid., pl. 84 şi 92.

67. B. LAUFER, *Chinese clay figures*, Chicago, 1914, p. 295, pl. XLVI; E. FUCHS, *Tang-Plastik*, *chinesische*

Grabkeramik des VII. *bis X*. *Jahrh*., München, f.d., pl. 12.

14, 15; C. HENZE, *Les figurines de la ceramique funeraire*.

Dresda, 1927, pl. 111.

68. O. SCHMITT, *Gotische Sklupturen des Freiburger*

MUnsters, Frankfurt-a-M., 1926, pl. 64.

69. H. RUYLANDS, *The Ars Moriendi*, Londres, 1881;

A. BLUM, *Les origines de la gravure en France*, Paris, 1927, pl. LV. Pentru clasificările principalelor serii din *Ars Moriendi* vezi şi W.L. SCHREIBER, *Manuel*, V, p. 253 – 313.

Pentru stadiul problemei şi raporturile cu Maestrul E.S., vezi F.

SAXL, *A Spiritual Encyclopedia of the later Middle*
Ages, *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*.
V, 1942, p. 124 şi urm.
70. H. CORDIER, *Les monstres dans la legende et dans la nature*, *les cynocephales*, Paris, 1890.
71. Pentru Ratrame, călugăr din Corbia de pe vremea lui Ludovic cel Pios, oamenii cu cap de câine ar locui în nord (E. MÂLE, *L'art religieux du XHe siècle en France*.
Paris, 1922, p. 330), pe un mapamond din secolul X – la extremitatea sudică a Africii.
72. Doar mapamondul lui Hereford situează cinocefalii în Scandinavia, reluând fără îndoială o tradiţie carolingiană, în *Romanul lui Alexandru* ei se află în ţara sclavinilor, în
Croaţia.
73. PIERRE DE PICARD, *Gautier de Metz*, Bruneto
Latini.
74. J.H. PLATH, *Ober die Sammlung chinesischer Werke aus der Zeit der Han und Wei*, München, 1868, p. 6.
75. H. CORDIER, *Les monstres dans la legende et la nature*, p. 13 şi urm.
76. În povestirile lui Odoric de Pardenone şi ale lui
Johan de Mandeville, vezi H. OMONT, *Le Livre des Merveilles*, pl. 92, cf. A. SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der*
Frühdrucke, IV, Leipzig, 1921, pl. 97, fig. 665.
77. *Tripitaka*, ed. din Tokio, 1934, VII, nr. 6 şi 8.
78. P. DURRIEU, *Les tres Riches Heures du Duc de*
Berry, Paris, 1904, pl. XIII.
79. *Cosmographie* de JOHN FOXTON, 1408, Burling ton Fine Arts Club, *Exhibition of illuminated manuscripts*.
Londra, 1908, pl. 106.
80. O. SIREN, *Les pe mtures chinoises dans les collections americaines*, Paris, 1927, *pî*. 97.
op
81. *Histoire de saint Louis*, Paris, B.N. ms. fr. 13568;
H. MARTIN, *La miniature française*, pl. 32.
82. A. LABORDE, *Les Miracles de Nntre Dame*.
83. F. DE MELY, *Le „De Monstris" chinois et les*
Bestiaires occidentaux, Revue archéologique, 1897, p. 353 – 373.

84. Musée Guimet, R. GROUSSEŢ, *Les grandes periodes de l'art indien*, Revue de l'Art ancien et moderne, 1927, fig. p. 103.

85. J. KACKIN, *Les collections boudhiques du Musée Guimet*, Paris, 1923, pl. VII.

86. C. HENZE, op. cit., pl. 107.

87. E. FUCHS, op. cit., pl. 7 şi 8.

88. H. MASPERO, op. cit., fig. 33 şi 34.

89. W. DEOUNA, *Le genou siege de force et de vie* et sa *protection magique*, Revue archéologique, 1933, p. 224 şi urm.

90. L. DOTEZ, op. cit., pl. XXIV, ms. englez, sfârşitul secolului al XIII-lea, începutul secolului al XIV-lea. A. DE LABORDE, *Les Miracles de Notre Dame*; TH. WRIGHT. *Histoire de la caricature*, Paris, 1875, fig. 91, stalles de Ludelow, secolul XV.

91. E. CASTELLI, op. cit., pl. 95.

92. M. HERMANN, op. cit., fig. 116, 117, 118.

93. *Ars Moriendi* şi *Calendrier des Bergers*.

94. T.H. HENDLEY, *Indian animals*, *true anf false în art*, *religion etc*… *The Journal of Indian Art and Industry*, XIII, 1909, Composite animals, p. 75 şi urm. pl. 1 şi 4; J. ZYKAN, *Der Tierzauber*, *Anibus Asiae*, 1935, p. 203 şi urm. Un desen armean din secolul XV (un grifon compus, cf. J. ZYKAN, op. cit., fig. 5) şi o miniatura din şcoala de la Herat, sfârşitul secolului XV (cal compus mânat de un diavol, cf. P.B. COTT, *Recent Accesions of Ne-ar Eastern Miniature Paintings*, Worcester Art Museum, Ann., I. 1935 – 1936, p. 41, fig. 11) înfăţişează cele mai vechi figu raţii conservate ale acesteia, copiate după originalele hinduse.

95. B. BERENSON, SASSETTA, *Burlington Magazine*. 1903. *A*. *Sienese painter of the franciscani legend*, Londra. 1909, p. 17 – 18.

96. G. SOULIER, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924; J. PLEUGE, *Die Chinarezeption des Trecento und die Franziskaner-Mission*, în *Forschungen und Fortschritte*, 1929, p. 294 – 295; J. POUZINA, *La Chine*, *l'Italie et les debuts de la Renaissance*, *XIIIe-XIV siècles*, Paris, 1935, vezi critica lui L. REIDEMEISTER şi

O. FRANKL, în dările de seamă din *Ostasiatische Zeitschrift*, 1936 şi 1937; V. GOLOUBEV, op. cit., p. 295.

97. P. GENDRONNEAU, *De l'influence du Bouddhisme sur la figuration des enfers medievaux*, Nîmes, 1922; F. de

Mely, *De Perigueux aux Fleuve Janne*, Paris, 1927. Vezi şi

E. W. ANTHONY, *Early Christian Art and the Far East*, în Mediaeval Studies în Memory of A. Kingsley Porter.

Harward University Press, 1939, I, p. 101 – 11.

98. CH. STERLING, *Le paysage dans l'art europeen de la Renaissance et dans l'art chinois*, *L'amour de l'Art*, 162

163

1931, p. 9 şi urm., şi 101 şi urm. Pentru legăturile între peisajele chineze şi cele sieneze vezi M.L. GENGARO, *Sogno e realita nella primitiva arte senese*, La Diana, 1932.

99. I. HALLBERG, *L'Extreme Orient dans la littérature et la cartographie de l'Occident des XIII*, *XIV*", *XV**

siècles, Göteborg, 1906; H. CORDIER, *Histoire de la Chine et de ses relations avec les pays étrangers*, II, Paris, 1920.

Vezi cap. III *L'Empire Mongole* de R. GROUSSET, în

L'Asie Orientale, *Histoire Générale*, fondee par G. Glotz, t. X, Paris, 1941.

100. M. BROSSET, *Deux historiens armonie/îs*, Petersburg.

1870, p. 155.

101. A. REMUSAT, *Mémoires sur les relations politiques des princes chrétiens et particuliererent des rois de France avec* les *empereurs mongols*, Mémoires de 1 Academie des

Inscription, VI, 1822, p. 396 şi urm.; ibid., VII, 1824, p. 335 şi urm., p. 428 şi urm.

102. Pentru raporturile cu papii, vezi P. PELLIOT, Les

Mongols et la Papaute, Revue de l'Orient chrétien, 1923

1931; G. SORANZO, // *Papato*, *l'Europa Cristina ed i*

Tartari, Milan, 1930.

103. L. DE BACKER, *UExtreme Orient au moyen âge d'après les manuscrits d'un Flamand de Belgique et d'un prieur d'Arm*" *ale*, Paris, 1877, p. 237; *La Flore des estoires de la Terre d'Orient* a lui Hetum a fost publicată în

Recueil des historiens des Croisades, *Docmnents armeniens*.

II, Paris, 1906.

104. RUBROUCK et PLAN CARPIN, *Recueil de voyages et mémoires de la Société géographique de Paris*.

1838 – 39; L. de BACKER, *Recit du voyage de Guillaume de Rubrouck*, Paris, 1877; J.W. BRADLEY, PLAN CAR

PIN and RUBRUQUIS, Londra, 1903.

105. U. MONNERET DE VILLARD, // *Libro della*

Peregrinazione nelle parţi d'Orienti de Frate Ricoldo da

Montecroce, Rome, 1948.

106. P.A. VAN DER WYNGAERT, *Sinica Franciscana*.

I, Florenţa, 1929; A. MOULE, *Christians în China before the year 1550*, Londra, 1930.

107. Pentru arta creştină în China, vezi S. SCHLILLER.

Die Geschichte der christlichen Kunst în China, Berlin, 1940.

108. H. YULE şi H. CORDIER, *Cathay and the way thither*, Londra, 1915 – 1916; P. PELLIOT, *Chrétiens d'Asie*

Centrale et Extreme Orientale, Toung pao, 1914, p. 623 – 644.

109. H. YULE şi H. CORDIER, *The Book of Ser Marco*

Polo, Londra, 1903 – 1920; A. MOULE şi P. PELLIOT.

Marco Polo, Londra, 1938.

110. H. CORDIER, Odoric de Pordenone, Paris, 1891.

111. Pentru *Voyages* de JEAN DE MANDEVILLE care nu sunt decât o compilaţie de diverse izvoare, vezi G. War ner, The Books of TOHN MANDEVILLE, The Roxburghe

Club, 1889, şi M. SETTO, *Sir John Mandeville*, *The Man and his Book*, Londra, 1949.

112. Relatările lui JEAN DU PLAN CARPIN, ASCE-LIN, GUILLAUME de RUBROUCK, MARCO POLO şi

113.

JOHN DE MANDEVILLE ca şi *Histoire Orientale* a lui Hetum, au fost strânse într-o culegere de P. BERGERON, *Voyages faits principalement en Asie*, Haga, 1735.

113. H. OMONT, *Le Livre des Merveilles*; L. de Backer.

L'Extreme-Orient au moyen âge.

114. Marco Polo, *De consuetudinibus et conditionibus*

Orientalium regionum, Anvers, 1485 – 1486, vezi E. BURON.

Ymago Mundi de Pierre d'Ailly, Paris, 1930, p. 738.

115. *W*. HEYD, *Histoire du commerce du Levant au moyen âge*, Leipzig, 1885, p. 72, 92, 107, 215, 257.

116. C. ENLART, *Marotei*, III, *Le Costume*, p. 10;

Francisque-Michel, *Recherches sur le commerce et la fabrication des etoffes de soie d'or et d'argent au moyen âge*;

Paris, 1852.

117. O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1913, II, p. 51.

118. J. LABARTE, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris, 1879, numerele 1029, 3322, 3536, 3562.

3556, 3563, 3568, 3570, 3574, 3593, 3827, 3829, 3843;

originare din Extremul Orient aceste ţesături au fost fabri cate de asemenea, în Persia, Cipru şi imitate în Occident.

119. Şi-avea pe lături două brânci păroase / şi pân'la brâu era vopsit presine / cu roţi tărcate şi cu noade groase. / N-au potrivit atari culori mai bine / nici turcii, nici tătarii altă dată / şi nici Aracne n-a ştiut să-mbine (În româneşte de *Eta Boeriu*).

120. D. KLUN, *Die Dalmatika Benedikt XI*, Ostasiatische Zeitschrift, 1934, p. 127 şi urm.

121. Cap. XLVII, p. 41, din *Recueil* de BERGERON.

122. O. VON FALKE, op. cit., vezi cap. VII, *Die Seidertweberei des se dten Mittelalters von 1300 – 1500*. *A*. *Die*

Entstehung des se äten mittelalterlichen Seidenstils durch das

Zusammenwirken der Gotik und der chinesischen Kunst, p. 46 şi urm. Pentru aporturile budiste hinduse la mătăsurile din secolul XIV, vezi V. SLOMANN, *Bizarre Designs în Silks*, Copenhaga, 1953, p. 72 – 81.

123. Vezi V. GAY, *Glossaire archéologique du Moyen âge et de la Renaissance*, Paris, 1928, II, p. 257, art. *Potcelaine de Chine*.

124. R. SCHMIDT, *China und Dürer*, *Zeitschrift des deutschen Vereins fur Kunstwissenschaft*, 1939, p. 103 – 108.

125. F. DE MELY, *De Perigueux au Fleuve Jaune*, p. 48

şi fig. 31 – 34; G.I. BRATIANU, *Anciennes modes orientales* à la *fin du moyen âge*, *Études byzant'mes d'histoire économique et sociale*, Paris, 1938, p. 269. Pentru istoria pălăriei în formă de con în Occident, vezi C. ENLART.

Manuel, III, *Le Costume*, p. 204 şi urm.

126. C. HENZE, op. cit., pl. 46 A şi B, 48 C, 57 A

şi B, 62.

127. În *Melusine* de JEAN D'ARRAS, A. BLUM, *Les origines du livre a gravures en France*, pl. LX.

128. C. ENLART, op. cit., fig. 209 şi 210.

129. C. HENZE, op. cit., pl. 59 A; E. FUCHS, op. cit., pl. 39, secolul VIII-IX.

130. G. SCHLEGEL, *Hennins or comicul lady's hats în Asia*, *China and Europe*, *T'oung pao*, 1892, p. 422 – 429.

131. O. SIREN, *Histoire des arts de la Chine*, III. Paris, 1930, pl. 114.

132. L. de BACKER, *L'Extreme Orient au moyen âge*, p. 281.

133. *Recueil* de BERGERON, p. 15 – 16.

134. *Ibid*., p. 29.

135. C. ENLART, *Manuel*, III, *Le Costume*, p. 72 şi 84.

136. G. SOULIER, op. cit., p. 164, 279, 350. Vezi şi G. H. EDGELL, *Le Martyre du Frère Pierre de Sienne et de ses compagnons de Trana*, *fresque d'Ambrogio Lorenzetti*. *Gazette des Beaux-Arts*, 1929, p. 307 – 311.

137. Un desen pe mătase în cerneală de China se află şi pe o mitră de episcop la Muzeul Cluny (cca. 1375). Inven tarul lui Carol al V-lea din 1379 menţionează mai multe „Capele executate în desen negru şi alb pe brocart de mă tase" printre care „O Răstignire înconjurată de mai multe imagini şi povestiri pictată de Girard d'Orléans"; cf. CH. STERLING, *Les peintres du moyen âge*, nr. 2, din *Repertoire*.

138. Bibi. de l'Arsenal, ms. 623, fs. 213 Av, Archives Photographiques des M.H., ei. B.A.P. 13233.

139. L. RE AU, *La peinture française du XIV au XVIe siècles*, Paris, 1939, pl. 53.

140. Bibi. de la Geneva, ms. fr. *77*, fs. 9, H. MARTIN. *La miniatme française*, pl. 73, fig. XCVIII, de comparat cu pictura Tan în O. SIREN, *Collections americaines*, pl. 5.

141. A.W. BYVANCK şi G.J. HOOGEWERFF, *La yniniature hollandaise dans les manuscrits des XLV*, *XVe et XVIe siècles*, Haga, 1922, I, pl. 73.

142. Brit. Mus., Add. ms. 27695, The Palaeographical Society, 1873 – 1883, III, pl. 150.

143. *Recueil*, de BERGERON, Marco Polo, p. 70.

144. W. BUHLER, Kupferstichalphabet des Meisters E.S., neueste illustrierte, Wehehronik fur 1949, Strasbourg, 1934, p. 18 – 19, pl. XV.

145. TH. F. CARTER, *The invention of printing în*

China, *and its spread westwards*, New York, 1925 şi 1931, lucrare completată şi rectificată de P. PELLIOT, *Les debuts de Timprimerie en Chine*, Paris, 1953 (publication posthume).

Vezi şi A. BLUM, *Gutenberg est-il le premier inventeur de l'imprimerie*? *La France graphique*, ianuarie 1953, p. 4 – 13.

146. W.H. WILKINSON, *Chinese origin of playing cards*, *American Anthropologist*, 1895.

147. A. SAKISIAN, *La miniature persane du XII* au*

XVIU siècle, Paris, 1929, p. 11.

148. *Ibid*., p. 25.

149. *Recueil des historiens des Croisades*, *Documents armeniens*, II, p. 121.

150. FR. C. DEFREMERY şi B.R. SONGUINETTI.

'65 Voyage d'Ibn Batoutah, Paris, 1853, 1858, IV, p. 262.

151. *Recueil* de BERGERON, p. 65 – 66.

152. Cap. XLI, *De l'ouvrage de Guillaume FOrjevre et du palais du Cham a Caracorum*, p. 95 – 97, în *Recueil*, de BERGERON; L. OLSCHKI, *Guillaume Boucher*: *a French artist at the court of the Khans*, Londra, 1947.

153. „Seamănă cu o biserică având naos-ul în mijloc şi de cele două părţi două ordine de coloane sau stâlpi şi trei uşi mari către sud".

154. A. BOINET, *Les manuscrits a peinture de la*

Bibliothèque Sainte Genevieve, Bulletin de la S.F.R.M.P., nr. 2200, fs. 71. În legenda care întovărăşeşte desenul stra noi Villard de Honnecourt face de altfel aceeaşi confuzie indicând dragonii care formează piedestalul zoomorfic prin cuvântul şarpe. (H. HAHNLOSER, VILLARD DE HONNE

COURT, Viena, 1935, p. 36). Pentru L. OLSCHKI de asemenea, şerpii lui Guillaume Boucher ar fi dragoni.

155. H. CORDIER, ODORIC DE PORDENONE, p. 368, Ilustraţia pe alocuri destul de fantezistă a copacului lui Guillaume Boucher, dată de Bergeron, reprezintă şerpii în formă de dragoni cu aripile membranoase.

156. A. GRUNWEDEL, *Altbuddhisthehe Kultstatten în*

Mnesiseb Turkestan, Berlin, 1912, fig. 590, p. 284.

157. *Hsiao's Record of the Imperial Palaces at Khanbaliq*, f.l.n.d. Printed in China, B.N.8° imp. or., 2703).

Textul trebuie să fi fost întocmit în jurul anului 1370.

158. ODORIC (H. CORDIER DE PORDENONE, p. 208)
descrie şi alte automate pe care le-a văzut într-un palat din
Hanbalic: „En ce palais a moult paons fals tous de fin or… ces paons espandent les elles et alettent… sont faits cilz paons par science d'homme ou par de diable" (în acest palat cu mulţi păuni făcuţi pe de-a-ntregul din aur fin…
aceşti păuni îşi întind aripile şi alăptează… aceşti păuni sunt făcuţi cu ştiinţă de om sau cu artă de diavol).
159. S.W. BUSHELL, *L'art chinois*, Paris, 1910, p. 22.
„" 160. M. BROSSET, op. cit., p. 114 – 115, 118 – 119 şi 160.
161. Numele *Tătar* apare pentru prima dată în *Analele*
Chinei din secolul IX, derivat fără îndoială din numele unui trib, Tha-ta, care locuia în nordul Chinei, şi sub această formă se conservă în ţările orientale şi slave.
162. H. CORDIER, *Histoire de la Chine*, II, p. 250.
163. *Recueil* de BERGERON, *Relation de Matthieu*
Paris, p. 2732.
164. *Recueil* de BERGERON, p. 47 – 48, 62, 127.
165. L. DE BACKER, *L'Extreme Orient au moyen âge*, p. 288 – 291.
166. Cele zece seminţii ale lui Israel închise în Muntele
Caspic, figurează şi în *Speculum historiale* de VINCENT
DE BEAUVAIS (IV, 43). Pentru istoricul legendei vezi
A. R. Anderson, *Alexander's Gate*, *Gog and Magog and the inclosed nations*, *Monographes of the Medieval Academy of*
America, 5, Cambridge, 1932.
167. JACQUES DE VITRY spune, de asemenea, că la celor zece triburi ale lui Israel închise în munte, Alexandru

a adăugat triburile canibale ale lui Gog şi Magog „numeroase ca nisipul mărilor" (Apocalipsul, XX, 8).
168. B. SANDRY, *L'idee de chrétiente chez les scolastiques du XIIIe siècle*, Paris, 1929, p. 63 – 65. Aceste teorii sunt expuse mai ales în *Opus Majus* (1267) şi în *Compen dium philosophial* (1271).
169. După JOACHIM DE FLORE, profet din sudul
Italiei de la sfârşitul secolului al XII-lea, domnia lui Anti crist ar începe cu siguranţă către mijlocul secolului al
XIII-lea.
170. JEAN, SIRE DE JOINVILLE, *Histoire de saint*

Louis, ed. M. Natalis de Wailly, Paris, 1868, p. 168.

171. R. ANDERSON, op. cit., p. 101.

172. J.A.C. BUCHON, *Notice d'un Atlas en langue catalane*, ms. din anul 1375 păstrat sub nr. 6816 în *Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, 1841.

XIV, p. 145 şi H. CORDIER, *L'Extreme Orient dans l'Atlas catalan de Charles V*, *Bulletin de Geographie historique et descriptive*, 1895.

173. În ceea ce priveşte diferite profeţii în legătură cu venirea lui Anticrist în cursul perioadei dintre secolul XIII

şi XVI, vezi E. WADSTEIN, *Die Eschatologische Ideengruppe*: *Antkhrist*, *Weltsabbat*, *Weltende und Weltgerkht*.

Leipzig, 1896; H. PREUSS, *Die Verstellungen von Antkhrist* in der *konfessionallen Polemik*, Leipzig, 1906; F. SAXL.

A Spiritual encyclopedia of the later Middle Ages, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 84 – 95;

A. CHASTEL, *L'Antkhrist à la Renaissance*, *Atti Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Rome, 1952, p. 177 – 186.

Anticristul a fost identificat şi cu Mahomet (de către Inocent al III-lea), cu sultanul, cu Papa (de către Reforma) şi cu

Sigismund, rege al Ungariei (1382) şi al Germaniei (1410) (de către husiţi). Printre datele prevăzute pentru venirea sa, Saxl

(op. cit., p. 85, n. 5) semnalează 1250, 1258, 1260, 1290, 1300.

1325, 1335, 1340, 1365, 1369, 1403, 1415.

174. Exemplele izolate de demoni cu aripile ca nişte membrane prost dezvoltate, anterioare anului 1240, provin fără îndoială din aceeaşi sursă. Inexactitatea desenului s-ar explica printr-o retransmitere mai puţin directă.

175. Vezi E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 461 şi urm.

176. Constatând autenticitatea semnăturii lui Ciao Mong-fu pe un sul din Muzeul Guimet, E. CHAVANNES a tras con cluzia, referindu-se la un alt text (op. cit., p. 492) că artistul a adnotat cu siguranţă un rulou analog în 1297. Menţionăm în legătură cu aceasta că este data care figurează în notiţa amintită din desenul atribuit lui Li Long-mien la Muzeul

Guimet.

177. DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845, p. 75 şi urm. Tratatul este bizantin dar mai multe

dintre descrierile sale concordă cu iconografia evului mediu occidental. Prima sa redactare pare de altfel mult mai veche.

178.

179. *Recueil* de BERGERON, *Rubruquis en Tartane*, p. 133 – 134.

180. F. DE MELY, *Les pierres de foudre chez les Chinois et les Japonais*, *Revue archéologique*, 1895, p. 326 – 333.

181. C. AGRIPPA, *La Philosophie occulte*, Haga, 1727.

Liv. III, p. 79.

182. J. WIER, *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables*… Paris, 1885, p. 135.

183. P. DE LANCRE, *Tableau de l'incomtance des mauvais anges et detnons*, Paris, 1612, p. 14, „En l'écriture sainte, îi est dit que Satan tomba des cieux comme la foudre ou l'eclair, *videbam Sathatiam sicut fulgur de cvelo cadenţem*".

(în cartea sfântă se spune că Satana a căzut din ceruri ca un iulger sau ca un trăsnet videbam Sathana sicut fulgur de cvelo cadenţem) ceea ce corespunde caracterului său, „car cu'y a-t-il de plus leger que la foudre qui va ores d'un cote, ores d'un autre n allant jamais droit, ainsi marchant toujours inconstamment en ses effets…" (Căci ce este mai uşor ca fulgerul care o ia ba într-o parte ba într-altă parte fără s-o ţină niciodată drept, mergând astfel întotdeauna neregulat în efectele sale).

184. P. DE LANCRE, *Tableau de Vinconstance des mauvais anges et demons*, Paris, 1612, p. 39.

185.

VI

MIRACOLE DIN EXTREMUL ORIENT

I

Extremul Orient a marcat puternic Infernul gotic răspândind o atmosferă nocturnă, înmulţind formele sale fantastice şi reînviind ameninţările în legenda unui sfârşit apropiat al lumii. Dar acţiunea sa nu se limitează aci. Zeii şi geniile budiste urmează aceeaşi cale cu demonii. Aureolele şi suporturile lor reapar în figuraţiile religioase. O viaţă umană şi animală se retransmite naturii şi obiectelor, Lumea transfigurată care, în amurgul Evului Mediu îşi desfăşoară splendorile şi ciudăţeniile, reflectă adesea aceste exotisme.

Figurile cu braţe multiple purtând pe cap şerpi apar printre cele mai tipice dintre aceste aporturi. Isidor de Sevilla descrie, după surse

antice, oameni cu mai multe mâini; dar nici Philippe de Thaon, nici *Bestiarele* clasice din secolul al XIII-lea (Guillaume le Clerc, Pierre le Picard, Guillaume de Metz), nici Brunet Latin nu vorbesc despre ele. Prima lor menţionare în vremea aceasta se datorează lui Marco Polo (1272) 1: idolii din Insula Zipangri sunt câteodată cu mai multe feţe şi cu mai multe mâini, „alţii au patru, alţii au douăzeci şi alţii până la o sută. Cei care au mai multe mâini sunt socotiţi mai adevăraţi". Occidentul regăseşte monştrii nu prin intermediul 1 & 9 vechilor texte ci prin mărturiile călătorilor. Cu toate acestea ei îi aşază adesea în categoria popoarelor anormale. În *Buch der Natur* de Megenberg (Augsburg, 1475) 2, în *Besdarul* de la Gând (1479) 3, executat pentru Raphael de Mercatelles, fiul natural al lui Filip cel Bun ei se aflau printre oamenii monstruoşi, în *Cronica de la Nürnberg*, de Schedel (1493) 4, printre fiinţele antediluviene, în toate aceste cazuri ei au şase braţe. Un manuscris din Bruges înfăţişează zece5. Cu braţele lor agitate, învârtindu-se ca aripile unei mori, aceste figuri păstrează aspectul şi chiar ritmul dansului zeităţilor budiste şi brahmane.

Ele intervin şi în alegoriile Evului Mediu, ca fiind originare tot din Orient. Titlul însuşi al versiunii franceze moralizate a cărţii *De naturis re-rurn* de Thomas de Cantimpre: *La maniere et les faitures des monstres des hommes qui sont en Orient et le plus en înde* (Felul şi făpturile monştrilor şi ale oamenilor care sunt în Orient şi în plus ai celor din India) (1290 – 1315) 6 insista asupra provenienţei hinduse. Omul cu şase mâini simbolizează în ea darurile multiple care-i răscumpără greşelile, cu jocul de cuvinte „Pardon – par don" (iertare – prin dar):

Qui a VI mains poroit doner Don (ei) s le feroit en pris monter Par doner aquíert on bon Ios; Doners met le malvais en los; Doners por Din est vrais pardons; Car dons estaint pecie par dons. (Cine ar putea da VI mâini Cele dăruite l-ar face să crească în preţ Prin darul primit în bune legi; Cele dăruite pun răul în legi; Cele dăruite pentru Dumnezeu înseamnă adevărată iertare; Căci darurile sting păcatul prin daruri.)

Imaginea este reluată de Boccacio în *Decameron* (1322). „Soarta care este un monstru hidos", îi apare ca un idol de Zipangri, „cu o sută de mâini şi tot atâtea braţe, pentru a da şi pentru a lua oamenilor bunurile lumeşti şi pentru a doborî sau a înălţa pe oamenii acestei lumi". Manuscrisul lui Ioan fără de Frică (1409 – 1419) 7 o reprezintă cu douăsprezece braţe şi haina ei este vărgată în culori vii (fig. 88). În

manuscrisul Boccacio din München (1458) 8 şi într-un manuscris Boccacio din Londra (1479 – 1484) 9, ea est: înfăţişată cu şase braţe. Acelaşi lucru miraculos este reprodus în *Leacuri ale uneia sau ale celeilalte soarte* de Petrarca ilustrat de un maestru, din Rouen (1503 – 1518) 10, oferit lui Ludovic al XII-lea. Soarta are zece braţe împărţind lumii daruri fericite (Bucurie, Speranţă, Prosperitate) şi nenorocite (Durere, Teamă, Vitregie). Trebuie amintit în legătură cu aceasta că divinităţile tutelare din Asia Centrală şi Orientală ţin şi ele în nenumăratele lor mâini „comorile care îndeplinesc toate dorinţele".

O altă figură specifică a acestui Orient, Nâga, zeul şarpe, care trăieşte pe fundul apelor într-un palat plin de bogăţii fabuloase se regăseşte în imagistica occidentală. Prostituata din Apocalips într-un manuscris de la Escorial din secolul al XV-lea" poartă o gluga cu cinci cobre, purtata de divinitate atunci când îmbracă înfăţişare omenească. Femeia din Babilon, împodobită cu perle, pietre preţioase şi aur, având o cupă plină de nelegiuire şi de murdărie, este întrupată de un geniu asociat cu luxul şi veninul.

Oricât de remarcabile ar fi, aceste exemple valorează mai ales prin puritatea lor. Sisteme mult mai importante aparţin aceloraşi repertorii îndepărtate aşa cum este ultima formă a copacului lui Ieseu. Tema însăşi a fost pusă în legătură cu un mit asiatic. Versetul „Şi va ieşi un lăstar din tulpina lui Ieseu şi se va deschide o floare în vârful ei, şi pe ea se va odihni sufletul Domnului… (Isaia, XI, 1 – 3), nu conţine imaginea copacului heraldic al regilor lui Iuda ţâşnind dintr-un personaj culcat: de asemenea, o serie întreagă a vechilor sale figuraţii reprezintă partriarhul în picioare cu planta în mână sau pe cap, câteodată chiar alături12. Aşezarea clasică, cu Ieseu dând naştere copacului din coapsa lui, aşa cum se stabileşte în secolele al XI-lea – al XII-lea13, prezintă o analogie tulburătoare cu scena în care Brahma poate fi văzut aşezat pe un lotus ieşind din pântecul lui Viṣṇu întins pe un şarpe conform textelor vedice. Subiectul este reprezentat adesea după secolul al VI-lea, nu numai în India dar şi în Birmania şi în Cambodgia. Uneori planta, fixată pe ombilic, se ramifică şi poartă trei divinităţi.

Identitatea cu anumite compoziţii occidentale, mai ales sculptate, ca cea de pe amvonul de la San Leonardo în Arcetri (Florenţa) sau la mănăstirea din Silos este absolută. Nu diferă decât un singur detaliu: în arta romanică, personajele se aşază direct pe ramuri

şi nu pe calicii de flori. Această analogie ciudată a elementelor restituite la celălalt capăt al lumii, pare cel puţin neaşteptată în aceasta epocă şi s-a ezitat să se vadă în ea altceva decât o concordanţa şi un paralelism14.

Afară de câteva cazuri în care îmbracă forma wakwak-ului cu capete în chip de fructe, arborele lui Ieseu rămâne neschimbat timp de mai mult de două secole când se transformă brusc şi, în acelaşi timp, începe să se bucure de o nouă faimă.

În aproape toate reprezentările sale, ilustraţii de manuscrise15, gravură16, pictură monumentală17, vitralii18, sculptură, Fecioara şi Regii nu se mai aşază direct pe ramuri ci pe flori. Copacul heraldic se desfăşoară pe timpane, arhivolte şi pereţi întregi. Prin curbele sale mari şi bine construite, acoperind suprafeţe întinse de arhitectură, el reînvie sisteme ornamentale vechi, de mult părăsite. Se regăseşte la Worms 19, la Issudum20, la Rouen21, la Saint-Riquier22, la Sens23.

Arta elenistică a folosit câteodată socluri cu petale24. Vitruviu25 semnalează „ramuri care ajung la flori din care ies jumătăţi de trupuri goale, unele cu chipuri de oameni, altele cu capete de animale", aşezându-le în categoria ornamentelor de prost gust. Dar nu de aceste combinaţii antice, fără îndoială tot de origine orientală, se leagă piedestalele ascendenţilor lui Crist. Caliciile florilor de dedesubtul acestor figuri alegorice reproduc 1

jilţurile zeităţilor budiste şi brahmane, sanctuarul în care se ascunde soarele noaptea pentru a gândi o viaţă noua, lotusul care se naşte dedesubtul lui 8 uda.

— China este plină de personaje înălţate pe aceste suporturi prinse pe ramurile copacilor heraldici.

O nişă din peşterile de la Kia-Kiang-Hien, în Se-ciuan26 înfăţişează unul sculptat alături de un mare Bodhisattva. El este încărcat cu şapte reprezentări ale lui Buda stând pe nişte lotuşi, probabil istoricul Buda, Sachiamuni, cu cei şase predecesori ai săi. Relieful este din perioada Tan.

— Asemănarea cu tema, aşa cum a fost tratată ea în Occident, este atât de mare încât ar putea fi confundată (fig. 89). Copacul profetic, înălţat pe o stânci, în aceste ţinuturi îndepărtate oferea călătorilor europeni o a doua revelaţie a visului biblic şi tocmai sub acest aspect mai tainic, cu florile deschise sub regi ca sub paşii Preafericitului, corn poziţia a revenit la viaţă în Evul Mediu.

Aceeaşi reţea foloseşte altor tabele genealogice. Gerard David o stabileşte pentru strămoşii sfintei Ana27; Simon Bening pentru regii aragónezi28: la Beauvais (1510 – 1537) 29, planta asemănătoare celei de la Saint-Riquier sau de la Rouen, poartă pe calicii simple blazoane. Case princiare30 sau chiar ordine călugăreşti îşi reprezintă înaintaşii aşezaţi pe aceleaşi socluri. Pe o gravură din Nürnberg din 148431 întreaga descendenţă a ordinului misionar din China, Franciscanii, se leagănă odată cu petalele pe care sunt aşezaţi ca şi acei Buda cufundaţi într-o nemurire fericită.

Sistemul este folosit în orfèvrerie; o serie de cutii de moaşte îl utilizează încă de la mijlocul secolului al XIV-lea, aşezând îngerii şi figurile sfinţilor pe ramuri înflorite32. Crucea miraculoasă de ia San Giovanni din Veneţia (1369), reprodusa în mai multe opere posterioare33 grupează în ea. În jurul Răstignitului, Fecioara şi Apostolii. Dai este vorba, în cele mai multe cazuri, mai puţin de plante propriu-zise cât de un fel de candelabre pe care personajele sunt aşezate pe calicii de flori 72 ’73 ca luminările în sfeşnice. Arta budistă a întrebuin tat aceeaşi aşezare, nu numai în orfèvrerie dar *şi* pe reliefurile stelelor votive34.

Occidentul are mai multă libertate în asemenea combinaţii care nu au un caracter sacru. Bobocii se deschid chiar pe plantele agăţătoare de pe margini. Figuri de sfinţi, de îngeri, de cavaleri se leagănă unduios pe aceste suporturi uşoare *şi* parfumate. Câteodată florile se desprind în zbor odată cu cei alezaţi pe ele, ca minate de o vijelie şi plutesc fără tulpină35. Extremul Orient le transmite cu adevărat poezia sa. O *Carte de rugăciuni* în olandeză (1468) 36 poartă semnătura lui. Marginile sunt împodobite cu personaje aşezate pe flori. Unul dintre ele are chipul turtit, cu cioc mic, poartă o pălărie cilindrică şi o haină mongolă cu mânecile strânse la încheietură (fig. *90*). Este portretul unui asiatic pe o corolă, menţionat mai înainte, asemănător celui dintr-un manuscris mamhean37. Autorul an-luminurii gotice trebuie să fi avut în mână o miniatură sino-indiana sau dintr-o şcoală apropiată.

Renaşterea reia adesea aceste scaune florale dar le adaptează fanteziilor elenistice reprobate de Vi-truviu.

Adoptate de Occident soclurile reprezentărilor lui Buda, aduc rafinamente în prezentarea figurii umane. Nimburile lor sunt şi ele subiecte de inspiraţie. Până la sfârşitul Evului Mediu, sfinţii au aureole

opace de aur sau de lemn aurit, piese de orfèvrerie cu ornamente, inscripţii, perle. Câteodată sunt înstelate de pietre preţioase ca nişte bijuterii carolingiene. Nu se străvede nimic38. Tot cerul poate fi întunecat de aceste scuturi circulare.

Arta budistă a folosit aureolele de nepătruns pentru razele soarelui, dar, în acelaşi timp, se întâlneşte un alt tip de nimb: în locul discului masiv, cercuri aeriene. Capul este înconjurat de o umbră luminoasă care nu ascunde fondul. În ea apar peisaje şi obiecte, uşor aburite dar clare, întregi fără întrerupere. Haloul este desenat când printr-o reţea când printr-o linie clară. Cu tonurile şi reflexele concentrate la periferie nimbul devine asemănător unui glob de cristal.

Aceste aureole se găsesc încă de pe acum în i picturile atribuite lui Vu Tao-ţeu şi şcolii lui Li Long-mien39. Ele sunt frecvente în epoca Yuan şi până în timpurile moderne. Bule enorme sunt aşezate pe umerii sfinţilor. Stâncile, fluviile şi bam-buşii care se profilează în spatele lor par să fie şi ele incluse în ele. Parca o întreagă parte din natură e prinsă sub un capac. Personaje întregi sunt închise în cristal. Pe un rulou Lu Sinciong (secolul al XIII-lea) 40 este ferecat înăuntru un arhat împreună cu monstrul care-l înlănţuie. O pictură tibetană41, reprezentând visul călugărului băod-nams (1439 – 1505), înfăţişează un copil înnimbat trecând pe o pânză lungă ţinută de două tinere femei celeste, părând a se afla într-o sferă (fig. *93*). În ciuda transparenţei se poate ghici suprafaţa dură a pereţilor.

Mitologia Asiei Orientale mai cunoaşte un cristal minunat în care Buda, călărind elefantul alb, se profilează în adâncimile limpezi42.

În Occident nimburile transparente apar la Ro-gier van der Weyden43, la Petrus Christus44, la Maestrul Buneivestiri din Aix45. Sunt întrebuinţate frecvent începând de la jumătatea secolului al XV-lea. Din Flandra până în Italia, discurile strălucitoare şi grele, aşezate în spatele capului sfinţilor, fac loc adesea cercurilor fără greutate şi fără strălucire. La început sunt plăci de o limpezime absolută, cu marginile marcate de o reţea sau două. Peisajul şi obiectele se văd în ele ca printr-o fereastră. Montate într-un inel, ele se desprind din fond şi constituie un medalion independent. Uneori ornamentele aureolelor opace sunt readuse pe aceste halo-uri ca pe vitralii. Într-un triptic al *înălţării* (cca. 1480, şcoală provensală) 46 copacii, casele, florile şi chipurile ucenicilor lui Hristos apar în spatele unor zăbrele aurite. Poate că puritatea atmosferei, calitatea încă

preţioasă a culorii şi duritatea foarte sculpturală a maselor acestei picturi condiţionează transparenţa completă a nimbului. Re-Hexe îl vor însufleţi curând şi în acelaşi timp placa se va preschimba în glob.

Un asemenea glob înceţoşat înconjură *Madona* 175 *din Stuppacb* a lui Mathias Grunewald (1508

I

1512). El se confundă cu un curcubeu şi pare a închide Fecioara şi o bucată de lume (fig. 92). Revelaţia sfintei Brigitte a Suediei (1302 – 1373) în care vocea Maicii Domnului emană într-o viziune de cerc luminos şi în care Maria este comparată şi cu un „arc al cerului care atinge pământul cu cele două capete ale sale" 47 se află transpusă prin noua tratare a nimbului. Merulinc aşază porumbelul Duhului Sfânt în limpezimea lui ca într-o colivie de sticlă48. Sfântul Cristofor, aparţinând unui maestru anonim din secolul al XVI-lea, continuând tradiţia lui Bosch49 poartă pe spate pe Hristos, aşezat în interiorul unei sfere (fig. 96), asemeni copilului din visul budist. Această sferă nu este doar o aureolă. Ea este şi un glob cosmic. Legenda e cunoscută: lăsând copilul pe râu după traversarea fluviului, sfântul află că a purtat pe umerii lui întreaga lume împreună cu Creatorul ei. Universul emană din Hristos asemeni razelor din jurul său dar greutatea lui e zdrobitoare.

În această sferă limpede Hieronymus Bosch aşază imaginea Creaţiei50. Pământul complet plat, înconjurat de Fluviul Ocean din hărţile ptolemaice, se întinde în interiorul globului cu pereţi strălucitori şi netezi. Globul, suflat din aceeaşi pastă este gigantic. La Merulinc, Hristos printre îngeri muzicanţi (1480) 51 ţine şi o lume de sticlă. Poezia ştiinţifică revine asupra acestei idei. În cartea sa de alchimie, Joseph Du Chesne face încă aluzie la tăria cerurilor şi a bolţilor cristaline52.

…Cest crystal ou quinte essence d'eau ou tel semblable corps transparent et tres beau…

(… E cristal sau chintesenţă a apei sau un asemenea corp transparent şi foarte frumos…)

Versul se poate aplica direct acestor figuraţii. Noţiunea de materie sonoră şi limpede este asociată în mod constant cu reprezentarea bolţii cereşti, întărit, redus la forme regulate, universul devine asemănător, din ce în ce mai mult, unui obiect.

Acest univers sferic nu este doar emanaţia lui Dumnezeu. El este

popasul oamenilor cu servitu17*

ţi le şi mizeria lor. Într-un tablou al lui Patinier (?) (cca. 1520) 53 îl vedem cu copaci, stânci, apă, căsuţe şi o spânzurătoare. De o parte şi de alta se află două personaje mai mari decât el. Unul caută să intre prin deschiderea unui perete spart dar bastonul său drept îl împiedică; celălalt scapă din acest loc prin partea opusă cu şira spinării îndoită şi cu bastonul răsucit, dovedind cum trebuie să te comporţi ca să poţi trece prin lume. La Brueghel, în *Proverbele Flamande* (1559) 54, lumea-glob este şi mai redusă şi lipsită de grădină. Omul se străduieşte să pătrundă în ea, aşezându-se de rândul acesta în genunchi, dar fără succes. În *Mizantropul* (1568) 55, globul de sticlă închide un hoţ în clipa în care fura o pungă (fig. 91). Victima sa umblă îmbrăcată în veşminte întunecate şi comentariul explică:

Port doliu văzând lumea plină de atâtea înşelătorii.

Lumea-cosmos devine lumea-mediu omenesc, cu viciile şi degradările sale, păstrând în acelaşi timp crucea sferei. Zguduit de aceste tribulaţii, obiectul e în pericol să se sfărâme în mii de bucăţi. Lumea de sticlă implică ideea fragilităţii lucrurilor. Tema l-a inspirat pe Goethe într-o scenă din Faust; maimuţele care se joacă cu mingea în bucătăria vrăjitoarelor reafirmă această concepţie:

Das ist die Welt;

Sie steigt und fălit Und rollt bestăndig, Sie klingt wie Glas; Wie bald bricht das… să în arta flamandă aceste globuri conţin şi figuri diabolice. În *Dulie Griet* a lui Brueghel o mandorla asemănătoare unui balon de spumă se aşază pe un vapor. Se văd trei figuri groteşti strâmbându-şi dintre care una ţine un balon (fig. 93). Acelaşi tablou înfăţişează, pe de altă parte, un adevărat recipient sferic umplut cu făpturi omeneşti, apă-177 tat, ca un lampion, de un picior lung. Într-un desen reprezentând *Luxura*, al aceluiaşi artist (1557) 57, globul de sticlă se umflă în interiorul unei scoici întredeschise, ca o perlă uriaşă. Bosch, în *Grădina Desfătărilor56*, îl aşază pe o plantă ca o achenă de păpădie; perechi de îndrăgostiţi se zbenguie în spatele pereţilor de sticlă. Tolnay explică acest lucru printr-un vechi adagio:

Ghick und Glas.

Wie bald bricht das…55>

Proverbul acesta, cu rima lui, este cel ce se regăseşte recompus în cântecul maimuţelor din Goethe. Tema personajelor în borcane sferice rezultă din degenerescenta cosmosului cristalin dar

întâlnindu-se şi ou fabula Infernului. Ne amintim că Buda închisese pe cel mai mic fiu al lui Kuei-tseu-Mu, mamă a celor zece mii de draci, într-un vas de pomeni. Acest vas era de sticlă şi avea forma unui glob (fig. >4). Makemonoul atribuit lui Li-Long-mien îl înfăţişează suspendat pe un eşafodaj în mijlocul învălmăşelii susţinătorilor săi. Copilul apare clar60. Este aceeaşi aşezare ca în fanteziile flamande unde apare tot printre monştrii dezlănţuiţi. Legenda diavolilor închişi în mici recipiente de sticlă a fost şi ea foarte răspândită în Evul Mediu61, dar reprezentarea cea mai veche şi cea mai apropiată de aceste viziuni, dintre cele care ne-au parvenit, se află pe sulul chinezesc cu o hoarda ce prefigurează Tartarul gotic.

II

O viaţă sporită, omenească sau animală, cuprinde progresiv întregul univers. Este recunoscută întrupându-se până şi în munţi şi în stânci. Pentru Tolnay62 unele dealuri ale lui Brueghel sunt ca nişte monştri somnoroşi: „Copacii şi arbuştii cresc pe spinarea lor ca o blană, groasă dacă trupul se curbează, rară, dacă se arcuieşte". Unii sunt graşi, alţii osoşi. Fiecare are fizionomia lui, viaţa lui proprie. Formulată de Nicola de Cusa şi de

Marsilio Ficino, ideea naturii zoomorfe ia o formă plastică la artist. Umaniştii din secolul al XV-lea au primit elemente ale acestei idei din Egiptul antic, prin intermediul Greciei dar cugetarea are şi izvoare extrem orientale.

Sterling63 a stabilit o întreagă reţea de analogii între peisajul fantastic occidental şi cel chinez: aceleaşi viziuni ale apei şi munţilor, aceeaşi fluiditate, aceleaşi ciudăţenii, stâncile cu ciocuri ascuţite şi gheiserele de piatră, adesea cu o identitate în detalii. Peisajul animal completează aceste apropieri. Nicăieri altundeva ca în China nu există, de altfel, o teorie mai explicită în această privinţă.

Sistemul topografic Fong-şuei64 – vântul şi apa – „tot atât de neînţeles ca vântul, tot atât de insesizabil ca apa", este bazat în întregime pe principiul său. El aparţine dogmelor astrologice dar pământul este acela care retransmite influenţele cerului. Desenul asperităţilor sale are deci aceeaşi valoare ca şi constelaţiile şi se citeşte ca şi ele.

Forţe neştiute însufleţesc scoarţa pământească. Ele se compun din două curente, curentul bărbătesc şi curentul femeiesc, pozitiv şi negativ, dragonul de azur şi tigrul alb. Natura respiră şi trăieşite cu

aceste vietăţi al căror profil iese în relief în conturul solului. Trunchiul, membrele dragonului se desenează în munţi şi dealuri. îi regăseşti în ele venele şi arterele. Dar dragonul nu este niciodată singur. Alături de el se strecoară întotdeauna tigrul. Corpurile monştrilor nu sunt inerte. Ele se mişcă şi degajă o energie spirituală asemănătoare unei exalaţii. E parcă suflul pământului care îi umple de viaţă puterile sale ascunse. Există un suflu răufăcător şi altul binefăcător care se intensifică în mijlocul trupului şi slăbesc la extremităţi. Fiecare loc e dominat de această respiraţie bestială. Pentru a-i măsura puterea trebuie localizată poziţia exactă a adevăratului dragon şi a adevăratului tigru. Alte elemente au importanţa lor: astfel anumite vârfuri corespund unor planete a căror strălucire o reflectă, piscul ascuţit lui 179 Marte, piscul foarte înalt dar rotunjit lui Venus, cri

Dintr-un munte în formă de clopot, având trăsăturile lui Venus în vârf, se răspândeşte o lumină de moarte către Ursa Mare. Nefaste sunt dealurile în formă de ochi de cal, în formă de broască ţestoasă sau de coş. Totul contează în topografia unei aşezări, fiecare accident al solului exercită o influenţă asupra destinului oamenilor care îşi petrec zilele acolo.

Originea acestei geomanţii elaborată în relaţie cu cultul morţilor care-şi dictează voinţa din morminte îşi are începuturile într-o perioadă veche. Ea se practica încă de pe vremea Hanilor, dar şi-a luat caracterul definitiv şi metodic sub dinastia Song aşa cum a supravieţuit până în zilele noastre. Principiul Fong-şuei a mai servit şi la căutarea unei arii cu suflu răufăcător pentru concesiile europene.

O întreagă serie de procedee pentru a detecta organismele vii în interiorul blocurilor neînsufleţite se află inclusă astfel într-o doctrină a lumii. Este o gândire metafizică dar care implică un stil, o concepţie artistică. Ea dă cheia acestor peisaje halucinante ale picturii chineze în care munţii şi stâncile se înalţă într-o luptă de animale şi de giganţi sau se întind leneşe ou creasta lor fumegândă, asemeni unei făpturi preistorice. Pot fi recunoscute profiluri de animale şi de oameni în falezele care se cabrează într-o aşezare reprezentată probabil în epoca Tan65. Într-un peisaj atribuit lui Li Şan (începutul secolului al XIII-lea) 66, stâncile ascuţite urcă în mănunchiuri şi în platforme pe care se văd desenându-se din toate părţile capete omeneşti şi animale, aplecate deasupra unei întinderi nesfârşite. Ele apar ca nişte mişcări de ceaţă şi condensări de pete, dar o privire mai atentă e fascinată de viziunea

unor fiinţe în haosul stâncos. Nişte boturi se ivesc în recifele de la marginea râului care par să înghită monştrii. Tratatele de pictură amintesc adesea aceste interpretări. Jao Tseu-jan, teoretician din epoca Song, se exprimă ca un expert în geomanţie: „Munţii trebuie să aibă un puls, în aşa fel încât să fii? ca nişte corpuri vii şi nu ca nişte lucruri moarte" 67. De fiecare dată expresiile tehnice menţionează această dublă accepţiune. Ciang Yen-yuan (secolul al X-lea) 68 compară piscurile picturilor Wei cu degetele răsfirate ale mâinii la capătul unui braţ întins. Printre trăsăturile inventate în epoca Tan pentru a defini structura munţilor, figurează trăsătura încreţită ca faţa diavolului sau ca scheletul omului, trăsătura încreţită ca dintele calului şi trăsătura încreţită ca părul boului69. Han Cio declară că într-un şir de munţi în cerc, trebuie întotdeauna să existe o „gazdă", un vârf mai ascuţit decât „oaspeţii" săi70. Chiar dacă la un moment dat termenii cu imagini sfârşesc prin a deveni o simplă nomenclatură, ei păstrează ecou-l unei interpretări filosofice.

Islamul reia aceste forme animale în stâncile sale convenţionale şi fantastice, transpunere a stâncilor chineze. Într-un *Şah-Name* din 139371, doi tigri sunt cuprinşi în vârful dealului (fig. 95 B), smălţuit de flori ca un covor. Întărirea contururilor lineare precizează siluetele, în aşa fel încât felinele par a fi gata să se desprindă de sol şi să se repeadă asupra prăzii lor. În reprezentarea din *Merveilles du Monde* din 138872 din cutele muntelui de ambră se desprinde o figură omenească. Fiinţele minerale se multiplică odată cu rocile spongioase ale pictorilor timurizi care dau naştere unor transcrieri ale umbrelor şi ale valorilor prin haşuri. Interpretate în acest fel, ceaţa şi fluiditatea se cristalizează într-un anumit fel în umflături poroase şi falezele devin asemănătoare unor polipi în care se precizează adesea şi fiinţe vii. Trăsăturile şi punctele73, care accentuează conturul excrescenţelor lor, desenează atunci guri şi nenumăraţi ochi74. Capete întregi de personaje şi de animale sunt decupate în toate îngrămădirile şi înfloriturile lor75. Peisajul stâncos dintr-o scenă de vânătoare (Herat, cca. 1460) 76 este o viermuire de măşti de animale sălbatice şi de chipuri monstruoase. Cavalerii care galopează aci sub un cer greu de nori chinezeşti par să lupte mai puţin cu tigrii sau cu un fel de mufloni decât cu pietrele. Dealurile interpretate în trăsături mov, roşu şi havan, cu striuri constituind animale, au fost notate între altele într-un manuscris din şcoala de la Şiraz (1539) 77. Cu trupurile înlănţuite, aceşti munţi,

evocă uneori elefanţii şi cămilele hinduse formate prin îmbinarea diferitelor fiinţe. Totul se mişcă în această natură zoomorfa. Boturi, chipuri, ciocuri ameninţă pretutindeni.

În Europa, Bruneto Latin078 şi Leonardo da Vinci79 văd şi ei organisme vii în interiorul maselor inerte ale lumii, dar raportându-le mai ales la om, la microcosmos, cu oasele ca suport al cărnii corespunzând stâncilor suport al solului, cu lacul de sânge ramificându-se într-o infinitate de vene asemeni oceanului ramificându-se într-o infinitate de râuri şi cu o respiraţie terestră care se vădeşte în maree. Nicola de Cusa (1400 – 1464) 80 apropie pământul de animal a cărui blană sunt pădurile. Dar e vorba aci mai curând de raţionamente şi de comparaţii decât de viziuni directe ca în topografia orientală.

Sistemul Fong-şuei se reflectă în Occident nu în aceste scrieri filosofice ci în imaginea lapis-lazuli-ului, într-un *Herbier* gotic din secolul al XIV-lea81. Piatra este aci întovărăşită de tigru şi de dragon, cele două animale chinezeşti care sunt mereu împreună. Felina apare în masa însăşi a unei stânci. Capul ei pătat, labele cu ghiare se profilează clar pe malul abrupt (fig. 95 A). În faţă, un om ridică deasupra capului un târnăcop. Nu se poate şti dacă o ciopleşte sau se apără surprins de această apariţie. Oricum ar fi, animalul este cu adevărat viu. Raza unui corp ceresc îl luminează, precizând legătura sa cu astrele. Tigrul are strălucirea mineralului pe care îl reprezintă, un admirabil albastru azuriu. Reptila este şi ea acolo, dar aşezată doar pe vârf. Întreaga doctrina Fong-şuei este rezumată în această compoziţie într-un mod mai explicit decât în peisajele islamice.

Ilustraţia trebuie apropiată de un desen din secolul al XVII-lea, privind aceeaşi geomanţie. „Un munte în provincia Kiamsi, care este împărţit în două vârfuri dintre care cel mai înalt reprezintă un Dragon iar cel mai mic un Tigru care 11

par să se lupte" reprodus de Athanasius Kircher82, le înfăţişează pe cele două animale pe suprafaţa unei stânci în care sunt teoretic incluse. Elementele comune ale celor două figuri derivă fără îndoială dintr-un model analog.

Dar, între timp, dragonul va deveni, la rândul său, înscris în configuraţiile solului. În spatele sfântului Cristofor din Winterthur83 două dealuri îi sugerează relieful formelor: ele au ochi, fălci deschise care par să ameninţe sfântul (fig. *96*). În *Orgoliul* lui Bruegel (1557) un

munte are bot şi pe spinarea lui creşte nu numai un copac dar şi o creastă dantelată. Formele animale ale lumii au fost puternic resimţite de Boseh. Pământul întreg e în mişcare. Populat de monştri este el însuşi un monstru gigantic. Întreaga lui suprafaţă e zguduită ca de contracţii. Ridicăturile evocă jocul muşchilor, adânciturile nişte cicatrice. În *Grădina Desfătărilor* vulcanii împroşcând focul deschid fălcile Leviatanului. Pe o schiţă de la Berlin84 un câmp are ochi ca şi animalele din Apocalips cu forme de ochi aşezate pe lung între coaste şi şolduri, sau ca stâncile zoomorfe, şi, din pădure, apar două urechi omeneşti. Desenul ilustrează un proverb flamand: „Pădurea are urechi şi pajiştea ochi", reluând aceeaşi idee dintr-un peisaj demoniac. Un suflu pernicios exală din aceste locuri. Dacă pictura din Extremul Orient procedează în general prin sugestie, Occidentul mărturiseşte adesea această viaţă animală ou sinceritate. Sistemul şi reliefează formele în mod diferit: în China sunt stânci vaporoase, în Persia de o caligrafie aspră, emailate, în Flandra de o realitate aproape materială.

Pictura Occidentală dezvăluie siluete omeneşti printre stâncile ce nu sunt doar oase ale naturii. Să fie o întâmplare? Dar una dintre primele sale figuraţii apare într-o relatare a lui Marco Polo35, în care ţărmul abrupt al Asiei îmbracă trăsăturile unui chip bărbos, purtând pe cap un copac asemeni unuia dintre capetele de pe stânca lui Li Şan. O *Ispitire a Sfântului Anton* din şcoala 183 bruegeliană86 înfăţişează două capete sculptate în munte dintre care unul purtând pe cap o pălărie înaltă după moda chinezească la Maestrul din Flemalle87, două stânci extraordinare se apleacă deasupra unui oraş, ca doi uriaşi. Ele apar la Thierry Bouts (*Infernul* de la Luvru) cu chipurile lor întunecate decupându-se pe un cer palid. Se poate distinge clar fruntea, nasul, gura şi bărbia. Din vârful lor un diavol aruncă pe damnaţi într-o prăpastie şi chipurile de piatră par a le urmări în căderea lor. Episodul unui personaj aruncat de pe înălţimea unei stânci figurează şi pe un steag din Tuen-huang (secolul al X-lea aproximativ) 88 în oare omul aruncat de un tâlhar din înălţimea muntelui Kin-Kang este oprit în aer printr-o minune a lui Avalokitesvara. Suspendat în gol, cu capul în jos el se află aşezat în acelaşi punct al compoziţiei (fig. *97*). La Simon Manmion, cei doi uriaşi asistă la crearea sufletului omenesc89 în timp ce Bosch face ca Eva să se nască în prezenţa unui colos misterios, înălţat la marginea unei păduri. E un munte prăpăstios, cu un smoc de păr şi o pălărie cu pene. Ochiul său indiferent priveşte scena creaţiei.

Blocurile de stâncă întrepătrunse nu se înalţă doar ca un decor, ele participă la dramă ca nişte actori.

În China, stânca umanizată are aproape aceleaşi trăsături. Li Ceng (secolul al X-lea) 90 o înfăţişează, sub zăpadă, singură, aşezată liniştită în vale. Pare că doarme. Liniştea iernii e sugerată mult mai mult prin acest chip decât prin covorul alb. La Kuan Tong, pictorul de la începutul secolului al X-lea, foarte apreciat în epoca Yuan, omul-stâncă se înalţă mândru în haosul pantelor împădurite91. El le domină prin capul cu profil net decupat, gura strânsă, privirea sumbră. E „gazda" care îşi primeşte oaspeţii rupestri. Prin statură, prin locul său în peisaj e foarte apropiat de stânca abruptă a lui Bosch (fig. 98).

Extremul Orient şi Occidentul sunt terenul aceloraşi metamorfoze. Surprinse în iregularităţile şi accidentele minerale, făpturile organice se constituie aci în acelaşi mod. În anumite cazuri, aceste concordanţe pot să se explice printr-o analogie de interpretare. Aceleaşi imagini sunt inspirate de aceleaşi forme şi stâncile nu ascund oare peste tot aceste asemănări? Pentru a le face să apară trăsăturile, ar fi îndeajuns să se urmeze metoda descrisă de Leonardo da Vinci într-un pasaj vestit pentru a observa petele care joacă pe suprafaţa pereţilor ca pe pietrele ce se înalţă în natură:

„Privindu-le atent, vei descoperi în ele închipuiri minunate pe care geniul pictorului le poate întrebuinţa în folosul său ca să compună lupte între animale şi între oameni, peisaje sau monştri, diavoli şi alte lucruri fantastice care îţi vor face cinste. Între aceste lucruri confuze geniul e îndemnat către noi închipuiri dar trebuie să ştie să facă bine toate bucăţile necunoscute aşa cum sunt părţile animalelor şi aspectele peisajului, stâncile sau vegetaţia92.

Tehnica şi chiar temele acestor compoziţii, jocul imagisticii îndărătul ecranului anorganic sunt rezumate în câteva cuvinte. Întâlnim aci descrierea formală a procedeului utilizat în Occident începând din secolul al XIV-lea. Dar tot acest text a fost comparat de Petrucci93 cu reţeta de pictură dată în secolul al XI-lea de Song Ti:

„Alegeţi un vechi zid în ruine, întindeţi pe el o bucată de mătase albă. Apoi, seara şi dimineaţa priviţi-l, până când veţi putea vedea ruina prin mătase, ridicăturile, nivelele, zigzagurile, crăpăturile sale, întipărindu-vi-le în suflet şi-n priviri. Faceţi-vă din ridicături munţi, din părţile mai joase ape, din goluri râpe, din crăpături torente, din părţile cele mai luminate punctele voastre cele mai apropiate, din

părţile cele mai întunecate, punctele cele mai îndepărtate. Fixaţi-vă toate acestea adânc în voi şi curând veţi vedea oameni, păsări, plante şi copaci şi chipuri zburătoare mişcându-se printre ele. Veţi putea atunci să vă jucaţi cu pensula urmându-vă închipuirea. Şi rezultatul va fi ceva ceresc şi nu omenesc".

Nu s-ar putea crede că e o întâlnire. a geniilor.

Nu numai ideea ci şi expunerea ei sunt analoage.

Doar mătasea întinsă în faţa pietrelor nu figu

34 8 Ştează la Leonardo, dar omul occidental este poate incapabil să vadă umbrele şi trăsăturile printr-o ţesătură când Cel de Sus însuşi nu le zăreşte decât după o lungă contemplare. N-a spus oare Hetum că „Ies Cathains sont ceulx qui voient de deux yeulx" („Cei din Cătai sunt cei care văd cu amândoi ochii") în timp ce latinii sunt chiori?

III

Aliajul de trupuri vii şi materii anorganice devine o obsesie de la care nici obiectele nu scapă. Ele sunt înzestrate cu ghiare, dinţi, neastâmpărul şi ferocitatea animalului. Pot fi observate unindu-se cu patrupedul şi chiar cu omul. Fierul, argila, lemnul se confundă cu carnea. E o inovaţie a lui Bosch. Până la sfârşitul Evului Mediu, animalele se încrucişau între ele sau, cel mult, cu planta, pe când în *ispitirea sfântului Anton* de la Prado, sfântul Anton vede apărând printre monştrii care-l asaltează trupuri neînsufleţite înzestrate cu membre şi ochi. O piatră în râu îl priveşte fix. O cutie în formă de donjon se apropie de el înălţând un ciocan. În *Judecata de apoi*, cunoscută din gravura lui Alart din Hamee 194, un coş aleargă pe nişte picioare grase. *Ispitirea* de la Lisabona95 conţine un ulcior cu picioare de cal. Nasul unui diavol din *Car cu fân96* este o trompetă. Niciodată nu se văzuse până atunci această faună de mobilier. De aci încolo ea se va răspândi în tablouri şi pe marginile cărţilor. La Pieter Huys97, o cană e preschimbată în om; ea are cap, mâini dar nu picioare. Un manuscris de la Rambrai din secolul al XVI-lea98 înfăţişează păsări făcute din oale, vase cu bust de femeie şi cap de măgar, o trompetă lungă în chip de nas ca demonul lui Bosch (fig. 99).

Brueghel" excelează în asemenea combinaţii; modelând o cană cu mâini, un butoi cu patru labe, edificii şi o moară cu trăsături omeneşti, case de bani în luptă cu nişte puşculiţe. Toate graniţele care mai despărţeau încă lumile se prăbuşesc succesiv. După corpurile anorganice din natură, lucru1

rile făurite cu mâinile devin şi ele făpturi vii şi intră în tabăra duşmană. Ele pândesc acum, urmăresc, atacă oamenii care le-au făurit. Revolta este generală.

Anumite specii ale acestui bestiar amintesc de vasele greco-romane a căror tradiţie a continuat-o Islam-ul în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea. Vasul lui Pleter Huys este un vas funerar. Dar cea mai mare parte a obiectelor animate evidenţiază un caracter mai virulent, mai îndrăzneţ, mai fantastic decât hibrizii de ceramică. Şi tot Extremul Orient este cel care a ştiut să dea primul acestor împerecheri de obiect util şi animal, o viaţă şi o pasiune atk de intense. Aci şi numai aci se pot vedea mai dinainte aceste fiinţe compuse reprezentate în pictură. Ele apar de altfel şi în centrul unei acţiuni ca nişte răzvrătiţi şi ca nişte complici ai diavolului.

Cele mai vechi figuraţii care ni s-au păstrat provin nu din China ci din Japonia. Imaginea lui Yorimiţu năpădit de demoni, atribuită lui Tosa Mitsuaki (jumătatea secolului al XIV-lea) 100 (fig. 100) îl înfăţişează pe erou care a luptat împreună cu cei patru tovarăşi ai săi de arme împotriva monştrilor, stând jos pe o noapte furtunoasă într-un colţ dintr-o încăpere a unei case unde l-a condus un cap de mort. Omul e senin *şi* nemişcat ca un călugăr. Dar, de jur-împrejur începe o agitaţie misterioasă. Spirite, umbre se trezesc, se apropie de el. Demoni, jivine se ivesc din adâncimile nopţii şi împreună cu ele o procesiune de obiecte: un castronaş se răstoarnă şi aleargă în mâini; o valiză cu ochi şi gura în chip de lacăt soseşte în spinarea unei făpturi omeneşti; un cuţit în teacă umblă pe două labe. Este un tablou de *ispitire*, dar prevestind marile compoziţii occidentale cu mai mult de un secol. Subiectul este răspândit în imagistica extrem orientală şi este încă frecvent în secolul al XVIII-lea101. Printre nenumăratele varietăţi de obiecte vii – el însuşi obiect transfigurat, obiect cu membrele adăugate, obiect grefat pe organismul unei alte fiinţe – este o varietate care pare specifică acestui bestiar, obiectul personificat. Obiectul în sine nu se schimbă dar este prelungit prin figura unui personaj care îl pune în mişcare. Silueta este aceea a unui om purtând pe cap sau fiind îmbrăcat cu o ladă sau cu o oală. Cu toate acestea nu este vorba de un om cu adevărat ci de un obiect de veselă, de o ladă umanizată mărite de o formă şi de o inteligenţă omenească. Alaiul celor o sută de demoni atribuit lui Tosa Mitsunobu (mort în 1525) 102 dezlănţuie o trupă. Cimbale, căni, oale şi farfurii aleargă pe umerii şi pe capul diavolilor.

Făpturi asemănătoare se zbat la Bosch, contemporan al pictorului japonez: pe un desen din Oxford o pălărie, în *Judecata de Apoi* de la Viena, un clopot, în altă parte un coş de răchită se deplasează, înfundate pe figuri omeneşti (fig. 101). Ar putea să se alăture toate la îmbulzeala extrem orientală fără să pară dezrădăcinate. De altfel un vis budist străbate numeroase *ispitiri* occidentale în care ţâşnesc toţi aceşti monştri compuşi.

NOTE

1. Cartea a III-a, cap. VII, p. 128, din *Recueil* de BER-GERON.

2. A. SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Friibdrucke*.

III, Leipzig, 1921, pl. 465.

3. L. MAETERLINCK, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Paris, 1907, fig. 157.

4. A. SCHRAMM, op. cit., XVII, pl. 165, fig. 420.

5. Ms. 411, sfârşitul secolului al XV-lea.

6. Paris, B.N., ms. fr. 15 106, secolul XIV. Textul a fost publicat şi comentat de A. HILKA, *Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des liber de monstruoşis hominibm Orientalis aus Thomas von Cantimpre „De naturis rerum", Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaftten za Göttingen*, III, 7, Berlin, 1933.

7. Paris, Bibi. de 1 Arsenal, ms. 5 193, provenind din

Biblioteca ducelui de Burgundia, H. MARTIN, *Le Boccace de Jean sans Peur*, Bruxelles, 1911, pl. XCIV.

8. P. DURRIEU, *Le Boccace de Münich*, München, 1909, pl. XVIII.

9. Brit. Mus. Roy. ms. 14 E.V., F. SAXL, H. MEIER.

H. BOBER, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrieter Handschriften în englischen Bibliotheken*, Londra.

1953, pl. X, 25.

10.

11. Paris, B.N., ms. fr. 225, f° 1, C. 1503 – 1518, G.

RITTER et J. LAFOND, *Manuscrits peints de l'école de*

Rouen, Paris, 1913, p. 38, pl. XVI.

12. F. DE MELY, *De P'erigueux au Fleuve Jaime*, Paris.

1927, fig. 28 şi 29.

13. E. MÂLE, *L'art religieux du XIU siècle en France*.

Paris, 1922, p. 168 şi urm.; A. WATSON, *The early iconography of the Tree of Jesee*, Londra, 1934, pl. I, ms. al

Universităţii din Praga, secolul XI, pl. IV, relief din Notre

Dame la Grande din Poitiers, pl. VI, *Legendaire* de Câteaux, pl. VIII, *Antiphonaire* de Salzburg, pl. XII, fresca de la

Chemille-sur-Indrois, pl. XXXII, *Hortus Deliciarum*.

14. A. WATSON, op. cit., pl. III, *Bible de Saint-Benigne*, Dijon, ms. 2 pl. V, Dijon, ms. 129, înainte de 1125.

15. A.K. COOMARASWAMY, *The Tree of Jesse and*

Indian paralels în sources, *The Art Bulletin*, 1929, p. 216

220; A. Watson, op. cit., cap. V, *Paralels în Oriental art*.

O apropiere a temelor a mai fost făcută de F. PORTAL.

Des couleurs symboliques, Paris, 1837, p. 270 – 273. A.

KINGSLEY PORTER (*Spain or Toulouse and Other question*, *The Art Bulletin*, 1924, p. 15) vede prototipul arbo relui lui Ieseu în pictura de la Bezeklik, din Turchestanul chinez.

16. G. RITTER şi J. LAFOND, op. cit., pl. LXIX.

Bibi. de PArsenal, ms. 416, *Heures a usage de Rouen*.

17. A. BLUM, *Les origines de la gravure en France*, I.

Paris, 1928, pl. LXII, A. SCHRAMM, op. cit., V, fig. 329.

18. PUJOLS (L. şi G.), clişeul 96 300 din Arhivele Fotografice ale M.H., Saint-Seine l'Abbaye (Côte d'Or), ei.

117 994, Saint-Bris (Youne).

19. Andrésy (S. şi O.), Beauvais, Groslay (S. şi O.).

Richebourg (S. şi O.), Sens, Villey-en-Auscois (Côte d'Or).

20.1483, R. HAMANN, *Deutsches Ornament*, Marburg.

1924, fig. 34 – 35.

21. Începutul secolului al XVI-lea, capela spitalului, doi copaci simetric de fiecare parte a unei ferestre.

22.1511 – 1532, de Des Aubeaux cu NICOLAS QUENEL

şi RICHARD LEROUX, A. LOISEL, *La Cathedrale de*

Rouen, Paris, f.d. p. 64.

23. De pe vremea lui Thibaut de Bayencourt, 1511 – 1536, G. DURÂND, *L'Église de Saint-Riquier*, Paris, 1933.

24. E. CHARTRAIRE, *La cathedrale de Sens*, Paris, f.d., p. 9, casă aşa-zisă a lui Avram.

25. A. MAU, *Scavi di Pompei*, 1888 – 1890, *Mitteilun*

& *en des deutschen archaologischen Instituts*, Roma, 1890, fig. p. 128; S. REINACH, *Repertoire de la statuaire grec*

1» *e et romaine*, Paris, 1910, IV, p. 236, fig. 2.

26. C. PERAULT, *Les dix livres d'architectttre de Vitruve*, Paris,

1684, p. 242.

26. V. SEGALEN, G. DE VOISINS, J. LARTIGUE.

„" *Mission archéologique en Chine*, II, Paris, 1924, pl.

189 exx XIX.

27. E. VERLANT, *La peinture ancienne à l'exposition d'art belge a Paris*, *en 1923*, Paris, 1924, pl. XLIV, Mu zeul din Lyon.

28. P. DURRIEU, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne*, 1415 – 1539, Paris, 1921, pl. XCI.

Brit. Mus., Add. ms. 12 33 l, 1530.

29. V. LEBLOND, *La cathedrale de Beauvais*, Paris.

1926, p. 58.

30. H. SCHMIDT, *Bilder-Katalog zu M*, *Geisberg Der*

Deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Half te des

XVI. *Jahrh*., München, 1930, no 1299 şi 1300, arborele genea logic al casei Wittelsbach; A. SCHRAMM, op. cit., I, fig.

699, arborele genealogic al Casei de Austria.

31. F.M. HABERDITZI. *Die Einblattdmcke des XV*.

jxihrh. *der Hofbibliothek zu Wien*, Viena, 1920, fig. 161;

L. W. SCHREIBER, *Handbuch*, IV, no 1777.

32. J. BRAUN, *Die Reliquaire des christlkhen Kultes und ihre Entwkklung*, Freiburg-in-B., 1940, pl. 54 şi 58.

33. PH. POUNCEY, *The Miraculous Cross în Titian*

Vendramin Family, *Journal of the Warburg Institute*, II.

1938 – 1939, p. 191 – 193. Crucea a fost pictată pe un tablou de Perugino (1494) reprodus pe o gravură din 1590 de Gen tile Bellini şi de Tiţian.

34. E. CHAVANNES, *Six monuments de la sculptare chinoise*, *Ars Asiatica*, II, 1914, pl. XII. Stelă datată din

543.

35. P. DURRIEU, *Les Trr Riches Heures du duc de*

Berry, *Jean de France*, Paris, 1904, pl. XIX şi *Heures de*

Turin, Paris, 1902, pl. XLII.

36. A.W. BYVANCK şi G.J. HOOGEWERFF, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIVE*, *XV*

et XV U siècles, I, Haga, 1922, pl. 73, Cracovia, Muzeul

Czartoricky, no 3091.

37. A. VON LE COQ, *Die Buddhistische Spatantike în*

Mittelasien, II, *Die manichdischen Miniaturen*, Berlin, 1923, pl. 7,

p. 46, secolul IX, pentru autor; pentru A. BLOCHET.

(*La peinture des manuscrits orientaux de la B.N.*, Paris.

1914 – 1920, p. 212, nota 1), miniatura ar data din 1220

1260.

38. Nimbul transparent apare excepţional pe arcul trium fal din Santa Maria Maggiore şi în capela sfântului Venanţiu din Baptiseriul din Latran. Concepţia acestor mandorle din epocă veche, care simbolizează emanaţia luminii şi a puterii divine, s-ar datora de asemenea acţiunii decisive a elementelor orientale, cf. L. STEPHANI, *Nimbus und Strahlenkranz în den Werken der alten Kunst*, *Mémoire de l'Academie des Sciences de Saint-Petersbourg*, IX, 1859, p. 22 şi urm. şi O. BRENDEL, *Origin and Meaning of the Mandorla*, Gazette des Beaux-Arts, 1944, p. 13 şi fig. 4.

39. S. TAJMA, *Masterpieces Selected from the Fine Arts in the Far East*, VIII, Tokio, 1920, pl. V şi XXIV; M. W.

de – Visser, *The Visser*, *The Arhats în China and Japan*.

Berlin, 1923, fig. 15 şi 20.

40.

41. K. TOMITA, *Portofolio of chinese painting in the*

Museutn of Boston, Harvard University Press, 1933, pl. 112.

42. P. ROUSSEAU, *L'art du Tibet*, *Revue des arts asiatiques*, 1917, pl. VII, p. 21 şi urm., J. KACKIN, *Guide du Musée Guimet*, *Les collections bouddhiques*, Paris, 1923, n. 111.

43. F. HADLAND, DA VIS, *Myths and Legends of*

Japan, Londra, 1912, p. 89 şi 357.

44. *Coborârca în mornând*, de la Uffizi.

45. L. VAN PUYVELDE, *Les Primiţifs Flamands*, Pa râs, 1941, pl. 37, La legende de saint Eloi, 1446, New York.

46. CH. STERLING, *Les peintres du moyen âge*, Paris.

1941, pl. 82. *Sainte Madeleine*, Richmond. col. Cook 1443.

47. CH. STERLING, *Les peintures du moyen âge*, pl.

101!

48. *Les Revelations de sainte Brigitte de Suede*, Paris.

1724, p. 223, 402, 501…

49. M.J. FRIEDLANDER, *Meruling und Gerard David*.

Berlin, 1928, pl. XXIV, *Annonciation* la New York, 1482.

50. K. PFISTER, *Hieronymus Bosch*, Potsdam, 1929, pl.

15, colecţia Reinhardt, Ia Winterthur. Atribuirea picturii lui

Bosch este contestată de CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937, p. 105.

51. Pe verso-ul *Grădinii Desfătărilor*, vezi CH. DE TOL NAY, Hieronymus Bosch, p. 34, pl. 69.

52. G. MARLIER, *Meruling*, Bruxelles, 1934, fig. 32.

53. JOSEPH DU CHESNE, *Le Grand Miroir du Monde*. Lyon, 1587, p. 113.

54. L. MAETERLINCK, op. cit., fig. 196.

55. CH. DE TOLNAY, *Pierre Breughel l'Ancien*, Bru xelles, 1935, pl. X-16, XI-18.

56. *Ibid*., pl. XLXV – 128.

57. „Asta este lumea; ea urcă şi coboară, şi se rostogoleşte mereu, sună ca sticla; şi se repede se sparge…"

58. Acelaşi motiv se regăseşte într-o *ispitire* atribuită şcolii lui L. Cranach (Roma, Galeria Colonna), cf. P. LA-FOND, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, pl. p. 56.

59. CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, *pl*. *70*.

60. „Fericirea şi sticla, ce repede se sparg…"

61. Forma rotundă a recipientului se regăseşte în pic tura tibetană vezi R. LINOSSIER, *La peinture tibetaine*. *Melanges Linossier*, Bruxelles, 1932, pl. I.

62. Conform părerii papei Ioan al XXII-lea (*Bulle Super Ulius specula*, 1326, *Bullarum collection*, *opera et studio Caroli Cocquelines*, Roma, 1743, III, partea a II-a, p. 194 – 105) demonul poate fi închis într-un mic recipient de sticlă. Mai mulţi autori semnalează diavoli închişi în sticle care se găseau de vânzare în Italia şi în Franţa. O

transpunere a legendei în regnul animal este făcută în *Speculum Humanae Salvationis* scris în 1324 unde un pui de struţ este cel închis într-un vas de sticlă de către regele

…Solomon. Struţul reuşeşte să-şi scape puiul datorită unui vierme miraculos. Povestirea de origine orientală este împrumutată din *Histoire scolastique* de PETRUS COMESTOR (Cartea a III-a cap. 8). Ea poate fi regăsită la GERVAIS DE TILBURY (Otia Imperialia, II, 104) şi la Vincent de Beau-vais (Speculum naturale, XX, 170). Vezi]. LUT2 şi P. PERDRIZET, *Speculum humanae Salvationis*, Mulhouse, 1907, pl. 56, p. 220 şi G. BARING-GOULD, *Curious myths of the Midiile Ages*, Londra, 1874, p. 386 – 416.

62. CH. DE TOLNAY, *Pietre Breughel*, p. 7, 12, 15.

60, nota 2.

63. CH. STERLING, Le *paysage dans l'art europeen de la Renaissance et dans l'art chinois*, *L'Amour de l'Art*, 1931, p. 9 şi urm., 101 şi urm.

64. E.J. CITEL, *Feng Shoni ou principe de sciences naturelles en Chine*, *Annales du Musée Guimet*, I, Paris, 1880, p. 203 – 253.

65. Muzeul Naţional din Pekin, L. BACKHOFER, *Ckineses Landscape Painting in the ei%ht Century*, *The Bur lington Magazine*, LXVII, 1935, p. 189 şi urm.

66. Frecr Gallery, Washington, O. SIR6N, *Histoire de la peinture chinoise*, II, Paris, 1935, pl. 73, reproduse de

CH. STERLING, Le *paysage*, fig. p. 18.

67. R. PETRUCCI, *La philosophie de la nature dans l'art d'Extreme Orient*, Paris, 1910, p. 130; H. A, GILES

(*An Introduction to the history of Chinese pictural An*.

Şanhai, 1905, p. 147) îl situează pe Jao Tseu-jan în epoca

Yuan.

68. WON ŢI-FEU, *Le développement de la peinture de paysage en Chine à l'époque Yuan*, Paris, 1932, p. 21.

69. R. PETRUCCI, op. cit., p. 122 şi pl. XI.

70. Ibid., p. 130, epoca Yuan.

71. Biblie egipteană din Cairo, L. Bynon, J.V.S. WIL-KINSON şi B. GRAY, *Persian miniaturi painting*, Londra.

1933, p. 62 şi pl. XXIX, A. 32.

72. Paris, B.N., suplimentul persan 332, fo' 220, H.

MASSE, Le *Livre des Merveilles du Monde*, Paris, 1944, pl. XVIII.

73. A. SAKISIAN (*La peinture persane du XUU au*

XVIU siècle, Paris, 1923, p. 44) semnalează originea chi neză a acestei linii punctate.

74. L. BINYON, J.V.S. WILKINSON şi B. GRAY, op. cit., pl. XXXVI, B. 44, 1410 – 1420 şi *Survey of Per sian An*, Oxford, 1938, pl. 868.

75. L. BINYON, J.V.S. WILKINSON şi B. GRAY, op. cit., pl. XXXVII, B. 45, Şiraz, 1420, pl. LXXIV.

B. 91, atribuită lui Behzad; A. SAKISIAN, op. cit., pl.

XXXVI, fig. 56, şcoala din Herat, 1431, pl LII, fig. 90, de Kassim Ali, 1494.

76. F.R. MARTIN, *The Miniature painting and pa în ters of Persid*, *India and Turkey*, Londra, 1912, pl. 60 – 61.

77. G. MARTEAU şi H. VEVER, *Miniatures pânanes exposees au Musie des Arts Decoratifs*, Paris, 1913, pl.

LXXXI, fig. 101.

78. BRUNET LATIN, *Li Livres dou Trésor*, ed, Chabaille, Paris, 1863, p. 115 şi urm., p. 172. Oceanul are de".

79.

două ori pe zi un flux şi un reflux, mai ales în India. Unii spun că pământul are un suflet al cărui sediu se află în adâncimea mării: mareele sunt respiraţia unui mare trup

79. G. BILANCIONI, *Leonardo da Vinci e la dottrina iei macro e del mkrocosmo*, *Mhcellana di Studi Lombardi în onorc di E*. *Verga*, 1931, p. 1 – 17, vezi şi M. HERZ-FELD, *Leonardo da Vinci*, *der Denker*, *Forseber und Poet*.

Jena, 1926, p. 53, XXVII, 54, XXIX, 56, XXXIV şi

A CHASTEL, *Leonard de Vinci par lui-même*, Paris, 1952, p. 147 – 148.

80. N. DE CUSA, *Opera*, Basel, 1563, p. 42.

81. E.B. TOESCA, *Un Erbolario del 300*, *La Bibliofilia*, 1927, p. 341 şi urm., fig. 6, Florenţa, Bibi. Nat. Cod.

pal. ms. 586.

82. A. KIRCHER, *China Mustrata*, Amsterdam, 1667, pp. 170 – 174, Referindu-se la părintele Martini, autorul ex pune toată teoria Fong-Cbouei „oreomanţia", datorită căreia chinezii pot vedea, în configuraţiile munţilor cu forme animale, ceea ce pot observa astrologii pe cer. Iată ceea ce scrie despre aceasta Părintele Martini (*Novus Atlas Sinensis*.

Haga, 1655, p. 17): „chinezii examinează cu grijă înfăţişarea munţilor căutând şi sondând toate venele şi mărun taiele, fără să-şi economisească efortul nici cheltuiala pentru a afla un pământ fericit, a cunoaşte capul, coada sau inima dragonului

83. K. PFISTER, op. cit., pl. 15.

84. O. BENESCH, *Der Wald der sient un hort*, *zur*

Erklärung einer Zeichnung von Boseb, *Jakrbuch der press*.

Kunstsammlungen, 1937, p. 258 – 266.

85. Oxford, Bodieienne, ms. Bodl. 264, *The New Palaeographical Society*, seria I, Londra, 1905, partea III-a, pl. 69, ms. fr. de la sfârşitul secolului al XIV-lea – începu tul secolului al XV-lea; vezi şi P. LAVEDAN, *Representations des villes dans l'art de moyen âge*, Paris, 1954, pl.

VIII.

86. Galeria Balbi la Genova, E. CASTELLI, II *Demoniaco nell'arte*, Milan-Florenţa, 1952, pl. 45 şi 46.

87. CH. DE TOLNAY, Le *Maître de Flemalk et les Frères Van Eyck*, Bruxelles, 1939, pl. 19.

88. J. HACKIN, *Les collections bouddhiqu.es*, p. 42.

Pentru iconografie şi celelalte exemple ale acestei scene, vezi şi L LEROY DAVIDSON, *The Lotus Sutra în Chinese An*, Yale University Press, 1954, p. 81 – 83, pl. 26.

89. P. DURRIEU, *La miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne*, pl. XXXII.

90. O. SIR fin, *Histoire de la peinture chinoise*, I, Pans, 1934, pl. 91, *Vne passe dans la neige*, copie după Li Şen de elevul său Siu Tao-ning.

91. *Ibid*., pl. 89 bis.

92. LEONARDO DA VINCI, *Trăite de la Peinture*, ed. Peladan, Paris, 1928, p. 66 şi 67.

93. R. PETRUCCI, op. cit., p. 117.

94.

95. CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, pl. 112.

96. *Ibid*., pl. 42.

97. *Ibid*., pl. 32.

98. E. CASTELLI, op. cit., pl. 70, *Fantaisies infernales*, din Muzeul Prado.

99. A. DURRIEUX, *Les miniamres des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, 1861, pl. 17, ms. 124.

100. CH. DE TOLNAY, *Pierre Brueghel*, pl. XXXIV.

CX; R. van Bastelaen, *Les estampes de Peter Brueghel l'Anden*, Bruxelles, 1908, fig. 119, 129, 130, 137.

100. O. şi C. GRAF, *Japanisches Gespensterbusch*, Leipzig. 1925, pl. I, p. 10.

101. O. şi C. GRAF, op. cit., pl. 12, p. 30; W. AN-DERSON, *A Collection of Japanese and Chinese paintings in the British Museum*, Londra, 1886, p. 109.

102. *Selected Relks of Japanese an*, XIII, Tokio, 1906, pl. 25 şi 27. Conform părerii lui S. TAJIMA, această pic tură este probabil anterioară artistului.

103.

VII. MARI TEME BUDISTE

Scena lui Yorimiţu înconjurat de monştri este asemănătoare unei *ispitiri* în care făpturile miraculoase şi spiritele Răului apar din toate părţile. Învălmăşeala de trupe ale lui Kuei-tseu-Mu şi alaiul celor o sută de Demoni sunt în aceeaşi măsură dezlănţuiri ale naturii. Este aceeaşi ridicare în masă, giganticul asalt al tuturor forţelor duşmane pe care Occidentul le desfăşoară în jurul unui sfânt ermit. Dar în Extremul Orient, *Ispitirile* devin mai numeroase de la legenda lui Bucla, înainte de a deveni Sakyamuni, cel înţelept, Atotputernicul, Gautama a trebuit el însuşi să reziste diavolului.

Să ne amintim în câteva cuvinte, de fazele iluminării sale. Bodhisattva se aşază sub un copac al lui Bodi şi intră în meditaţie. El va atinge înţelepciunea perfectă şi va deveni salvatorul lumii. Aceasta e clipa pe care a ales-o Papiyân (Mâra) pentru a-l ataca. Mai întâi aruncă asupra Celui Hărăzit „Armata sa de patru corpuri de trupe, nemaipomenită, aşa cum zeii şi oamenii nu mai văzuseră până atunci şi nici nu mai auziseră vorbindu-se". *Lalita-vistara 1* face descrierea acestor soldaţi. Se văd aci făpturi „înzestrate cu darul de a-şi schimba felurit chipurile şi de a se transforma în sute de milioane de feluri… având pântece, picioare şi mâini diforme… chipuri strălucitoare de o splendoare îngrozitoare, chipuri şi dinţi strâmbi… unii aveau trupuri în flăcări… unii purtau munţi aprinşi apropiindu-se măreţ, urcaţi pe alţi munţi aprinşi… unii aveau urechi de elefant, urechi atârnând. Unii aveau pântece asemeni unor morţi… alţii aveau pântecele ca o cană… Unii aveau trupuri şubrede alcătuite dintr-o grămadă de oase…". Toţi monştri Iadului sunt adunaţi în această luptă, „făcând să seiste nori negri, aducând o noapte neagră, făcând zgomot". Ei arunca săgeţi, pietre, securi dar proiectilele se schimbă în flori. Mâra dezlănţuie atunci ploi ca să-l înghită pe Preafericit într-un potop, dar prinţul este apărat de şarpele Mucilinda care îl adăposteşte în cutele sale şi diavolului nu-i mai rămâne decât să facă ultima încercare, seducţia. Îşi trimite fiicele oare caută să-l tulbure prin treizeci şi două de feluri de magie feminină, dezvăluindu-se şi învăluindu-se, arătându-şi sânii, făcând să le sune inelele de pe picioare, descoperindu-şi coapsele asemănătoare trompei de elefant. Dar toată etalarea trăsăturilor lor fizice rămâne zadarnică. Preafericitul învinge şi de rândul acesta văzându-le întinate şi necurate, cu „trupul care se topeşte, şubred şi cuprins de durere". Se mai înfăţişează adesea în aceste reprezentări,

printre seducătoare, o femeie vârstnkă şi deformată, sau toate fiicele lui Mâra preschimbate în bătrâne şi decrepite2. El se adânceşte din nou în gândurile sale, înţelege în sfârşit concepţia ascunsa a lucrurilor, se ridică la ultima consacrare: Bodhisattva devine Buda.

Scena este adesea reprezentată în sculptură şi pictură. Pe o banieră din Tuen-huang (secolul al X-lea aproximativ (fig. 102) măreţia ei sălbatică este feerică. Ea păstrează un caracter mai arhaic în Tibet dar rămâne pretutindeni fidelă textului. Pictorii de demoni s-au referit adesea la ea. Astfel diavolii care transportă stânci şi urcă pe ţărmuri abrupte în cortegiul lui Kuei-tseu-Mu, pe sulul atribuit lui Li Long-mien, corespunde unui pasaj precis. Toate *ispitirile* extrem orientale se inspira de aproape sau de departe din această viziune şi 1

tot desfăşurarea ei este cea care se reflectă în ultimele reprezentări ale sfântu'lui Anton.

Constituită în Egiptul copt, deschis marilor curente orientale, însăşi legenda părintelui călugărilor creştini, aşa cum apare ea la contemporanul său, sfântul Aranasie, a fost comparată cu mitologia budistă. Pentru mulţi erudiţi3, ermitul este mai mult de natură hindustană decât palestiniană. O versiune a izvoarelor arabe traduse în 1342 de către dominicanul Alphonsus Hispanus4 introduce în ea încă o poveste orientală, cu p regină care atrage anahoretul în palatul său.

Conform tradiţiilor, călugărul avea de trecut prin mai multe încercări: un atac al diavolilor într-un mormânt, un asalt al demonilor sub formă de jivine (lup, leopard, urs, leu, şarpe şi scorpion), o luptă între îngeri şi diavoli în jurul sfântului ridicat în înălţimi prin puterea extazului său, tentaţia discului.de argint şi a masei de aur, viziunea lumii ou o plasă mare întinzându-şi capcana, în sfârşit, apariţia diavolului sub înfăţişarea unei femei, a unui faun, a unui centaur, a unui băiat negru şi a unei statui. Întâmplarea diferă sensibil faţă de ultimele figuraţii flamande în care nu există faze separate ci un asalt unic şi în care monştri demonici sunt fără legătură imediată cu izvoarele literare. Miniaturile culegerilor din La Valette (1426) şi din Florenţa (1435) 5, panoul Maestrului Sfintei înrudiri din München (cca. 1500) 6 care urmează îndeaproape naraţiunea, au ca subiect central întâlnirea schimnicilor. *Ispitirile* se răspândesc într-o serie de tablouaşe.

Explozia forţelor răului se produce în jurul sfântului în gravura

lui Schongauer (înainte de 1473) considerată în general ca figuraţia episodului în care Anton, înălţat prin extazul său, se află în luptă cu diavolii şi în care îngerii îl ajută să revină pe pământ. De fapt el este cuprins mai curând de o ceată de făpturi hidoase decât prin forţele sufletului său şi nu există nici un singur înger.

Imaginea a fost apropiată de cea a sfântului Gutlac de pe un desen englez, din prima jumătate a secolului al XII-lea în care aceasta se conformează textului unei relatări din secolul al IX-lea: pustnicul din insula Crowland este ridicat în văzduh de diavolii care îl atrag apoi în Infern7. Vârtejul sălbatic, fiinţele, bâtele ridicate sunt analoage. Pare destul de evident ca Schongauer să fi restabilit legătura cu un fond vechi8, amestecând cele două legende. Reînflorirea *ispitirilor* în secolul al XV-lea începe astfel printr-un împrumut şi printr-o confuzie9 şi tocmai prin înmulţirea fanteziilor şi monstruozităţilor de cele mai diferite provenienţe viziunea va lua un avânt prodigios la Bosch, Mandyn, Huys, Henri met de Bles, Brueghel şi artiştii din seria lor.

Reprezentarea sfântului rupe cu tradiţia hagiografică. Pustnicul nu este decât un pretext, un centru de atracţie în care se recreează toate fantasmagoriile şi halucinaţiile lumii. Niciodată anahoretul nu suferise asemenea atac. Nu poţi să nu te gândeşti la legenda – în care Satana se ridică împotriva unui zeu. Prin revărsarea, pitorescul şi diformităţile lor, *Ispitirile* occidentale au mai multă afinitate cu caracterul textului unei *Lalita-vistara* decât cu naraţiunile hagiografice creştine. Fiinţele infernale şi groteşti care iau parte la ele sunt legate de principalele repertorii ale Evului Mediu, dar îmbogăţite şi regrupate într-un spirit nou. Schivnicul se află aşezat, de cele mai mu'lte ori, asemeni lui Gautama, sub un copac10 şi nălucile care îl chinuiesc nu au decât o legătură îndepărtată cu propriile sale întâmplări. Discul de argint şi masa de aur, plasa cu capcanele ei, statuia, faunul şi centaurul dispar şi, în locul lor, apar trupele „transformându-se în sute de milioane de chipuri". Natura însăşi părea să se asocieze acestei întâmplări ca Potopul în jurul Preafericitului. Şi aci focul cuprinde pământul şi munţii. E nevoie să se desfăşoare un asemenea ciclon împotriva unui umil pustnic? Prin obiectele sale diavoleşti, *Ispitirea sfântului Anton* de Bosch de la Muzeul Prado are mai puţin legătură cu legenda creştină decât cu o viziune budistă a diavolilorcani. Pe un panou din spatele altarului provenind din Mariente ld

(începutul secolului al XVI-lea) 11, sfântul sub un copac este

atacat de un schelet de care nu se vorbeşte în încercările sale dar care figurează printre hoardele lui Mâra. În sfârşit, scenele ademenirii au un accent ciudat. Ca şi în asaltul lui Papiyan, femeile se află în primul rând. Curtezane regine caută să tulbure anahoretul prin toate farmecele lor. În *ispitirea* lui Jan de Cock, nu monştri se înalţă în faţa sfântului12, ci patru făpturi drăceşti de femei purtând văluri transparente şi diademe pe cap. Într-un pseudomet de Bles13 două femei tinere cu sânii proeminenţi, cu colane grele şi scufe ciudate sunt prezentate de o codoaşă purtând coarne de cerb oare pare a spune: „Priveşte femeile acestea cu chipul asemeni lunii, cu gura asemeni unui lotus nou, cu glasul dulce şi fermecător, ou dinţii asemeni zăpezii şi argintului" în timp ce atitudinea sfântului răspunde: „Văd trupul plin de lucruri necurate şi de o mulţime de viermi, curând năpădit de destrămare şi de beteşuguri" (*Lalita-vistara*, 1253). La Lisabona, în panoul lui Bosch se găsesc figuri exotice, între altele o negresă; la Pieter Huys (Louvre) o femeie păcătoasă ou coapsele şi abdomenul vopsite, o femeie cu vălul pe faţă după moda orientală, o bătrână cocoşată (fig. 103). Aceasta se alătură firește grupului burlesc dar fiind în vecinătatea tinerei frumuseţi lascive. *Ispitirea* atribuită lui Patinier sau lui Matsys (Muzeul Prado) 14 înfăţişează şi ea o vrăjitoare bătrână printre femeile care întind mărul sfântului Anton. Zbârcită şi fără dinţi, lăsând să i se vadă pieptul uscat, ea apare ca un simbol al deşertăciunii. Bătrâna din asaltul lui Mâra nu are o altă semnificaţie.

În ultima ei desfăşurare viziunea revine la izvoarele care au hrănit-o când s-a ivic, se recompune şi se amplifică. Nu este vorba de o traducere sau de o transpunere (directe ci de sugerări de împrumuturi disparate, de reminiscenţe vagi, de concordanţe voite sau spontane. Lucrurile se petrec în aceeaşi sferă dramatică şi toate *ispitirile* care i-au repetat temele sfârşesc prin a se con-199 funda. Toate ar putea interveni în aceste figuraţii într-un asalt drăcesc dar nu este decât una cu seci stă orchestraţie grandioasa-Viaţi sfântului este eclipsată de povestea unei misterioase divinităţi îndepărtate. Reînsufleţită mai întâi de tresăririle vechilor Infernuri ale Evului Mediu, *Ispitirea sfântului Anton* resimte acţiunea curentelor orientale şi ia dimensiuni cosmice sub influenţa unui mit mai vast decât o simplă viaţă de schimnic.

II

Un alt vis al acestui declin de Ev Mediu, dansul macabru, are

afinităţi cu ciclurile orientale. Puţine subiecte au constituit obiectul atâtor studii15. Se cunoaşte că spectacolul a început prin *Cuvânt despre Trei morţi şi Trei vii-6* în care trei tineri întâlnesc trei cadavre care le amintesc deşertăciunea lumii. Tema este pictată mai întâi în Italia şi este – dezvoltată acolo într-o serie care porneşte de la frescele de la Santa Mărgărita, lângă Melfi, şi de la Catedrala din Aţi (cca. 1260), până la compoziţiile din Subiaco (1335), din Pisa (1350 – 1360), din Cremona (1419) şi din Clusona (secolul al XV-lea). Morţii sunt figuraţi când în picioare, când culcaţi în coşciugele lor deschise. Un schimnic se află prezent întotdeauna.

Cu toate aceste în Franţa găsim cele mai vechi poeme cu acest subiect scrise de Baudoin de Condé (cca. 1275) şi Nicolais de Margivail (înainte de 1310). Textele englezesc (Gauthier Map) şi italian din secolul al XII-lea, care erau citate în general ca primă sursă, sunt astăzi îndepărtate ca apocrife. Ilustraţiile existau într-o culegere de poezie executată pentru Maria de Brabant, cea de-a doua soţie a lui Filip cel îndrăzneţ (sfârşitul secolului al XIII-lea) t7 şi într-o frescă a catedralei din Metz (Ségolène, sfârşitul secolului al XIII-lea – începutul secolului al XIV-lea). Se văd apoi în pictura murală la Kermaria, Jouet (Vienne), La Fierte-Louipiere, Villiers-Saint-Beno.it (Yonne) şi Ennezat, în *Ies-Heures* ale ducelui de Berry şi în cărţile tipărite (*Heures* de Jean du Pre). În Belgia, la Hal şi la Bruxelles (biserica Şablon) scena este figurată în reliefurile de pe bolţarii adiacenţi de la arcaturi. Scheletul îşi face apariţia în jurul aceloraşi date în mormântul lui Adam, dedesubtul crucii lui Hristos18 dar nu începe să-i cuprindă pe cei vii în sabatul său decât în secolul al XV-lea. Cimitirul Inocenţilor din Paris posedă una din primele figuraţii de acest fel (1424), din păcate distrusă. Apoi vin picturile de la Londra (cca. 1440), de la Kermaria (1450 – 1460), de la Lübeck (1468), de la Chaise-Dieu (1460 – 1470), de la Basel (jumătatea secolului al XV-lea). Aceste tablouri devin din ce în ce mai curente. În 1485 Guyot Marchant îşi tipăreşte primul *Dans Macabru*. A doua ediţie apare un an mai mrziu, şi, în acelaşi timp, un *Dans Macabru al Femeilor*. Verard, gelos de acest succes publică o contrafacere în 1492. Exemplul îi este urmat de librarii din Lyon şi Troyes. În fiece clipă, înşiruirea de oameni şi schelete aminteşte egalitatea în faţa morţii. Künstle şi Mâle au stabilit că între primele imagini statice şi imaginile în acţiune s-au interpus adevărate spectacole teatrale.

Apariţia celor de pe lumea cealaltă se face astfel în două etiape: întâi vorbind, mişcându-se şi chiar în picioare dar nu încă amestecaţi cu viaţa însăşi, apoi, mult mai târziu, năpădind lumea şi luând-o în vârtejul dansului. Cadavrul se află acum peste tot, chiar pe mormânt. Tineri şi frumoşi, cei duşi adormiţi pe pietrele de morminte încep să se altereze în a doua jumătate a secolului al XIV-lea. François de la Sarraz (m. 1362, La Sarraz), Charles de Hangest (m. 1388, Davenescourt), Guillaume de Harcigny (m. 1393, Laon), cardinalul Lagrange (1402, Avignon) sunt primii care se înfăţişează în toată oroarea uscării. Aceste mumii se înmulţesc în Franţa de la începutul secolului al XV-lea, în Germania după 1470. Helrn 19 a întocmit o listă a lor. La Gisors (1525), sunt morminte false care amintesc oamenilor de ceea ce-i aşteaptă. Sfârşitul Evului Mediu este plin de aceste viziuni de cărnuri descompuse şi de schelete. Rânjetul cranfilor şi sunetul oaselor îl umplu de vacarmul lor.

Unele dintre aceste compoziţii prezintă o analogie incontestabilă ou nişte teme antice. Un basorelief din Cumes înfăţişează pe de o parte sufletele eroilor şi ale drepţilor iar de cealaltă parte trei schelete dansând20. Imagini asemănătoare decorează lămpile sepulcrale21. Pe paharul fără picior din Boscoreale (Muzeul Luvru) 22 morţii se-nşiruie în roată, unii reprezintă Invidia şi Plăcerile, alţii pe Sofocle, Moschion, Menandru, Epicur. Scheletele sunt constant asociate scenelor de plăcere carnală şi de veselie. Ele însele sunt vesele şi caraghioase. Pot fi întâlnite alături de Silene. Poartă lire şi amfore23. Invitaţia de a profita de existenţă înainte de sfârşitul său este făcută de cadavre cu un gest galant. *Satiriconul* povesteşte că pe masa ospăţului lui Trimalhion se aducea o larvă de argint articulată, făcând contorsiuni groteşti pentru a incita pe invitaţi la plăcerea de a trăi. Dar, chiar astfel concepute, în acest spirit epicurian, contrar gândirii creştine, aceste figuri de morţi în mişcare acţionând ca nişte oameni vii au putut impresiona Evul Mediu24 care le-a văzut probabil pe gliptică25 (fig. 104). Cu toate acestea temele şi figuraţiile care au cele mai multe afinităţi cil ciclurile Morţii din arta gotică pot fi regăsite în Asia Centrală şi Orientală; toate punerile în scenă – morţii culcaţi în descompunere, morţii stând în picioare, morţii dansând – apar aci sub acelaşi semn al unei ameninţări grave şi grabnice.

Klinstle semnalează o întâlnire între vii şi defuncţi la poetul aâab Adi (cca. 580); fiind călare împreună cu Noman, rege al Hirei,

într-un cimitir, el îi face să vorbească pe cei morţi: „Noi am fost ceea ce sunteţi voi şi voi veţi fi ceea ce suntem noi”. Dar subiectul este esenţialmente budist şi însăşi legenda Preafericitului face din ea un episod central. Ne amintim că înainte de Marea Plecare, Bodhisattva se află succesiv în prezenţa unui bătrân, a unui bolnav, a unui mort şi a unui pustnic pe care zeii le aşază în drumul său. Aceste patru întâlniri îi dezvăluie deşertăciunea lumii şi îi poruncesc hotărârea de a renunţa la plăcerile pământeşti. El este urmărit mai ales de cadavru. Când într-o noapte de nesomn, trece prin faţa femeilor sale şi a slujnicelor lor adormite, le vede neînsufleţite şi se crede într-un cimitir. Moartea *şi* călugărul, în faţa prinţului tulburat, iată prefigurarea numitului *Dit* occidental care conţine aceeaşi învăţătură. Pustnicul care intervine în compoziţiile franceze şi italiene26 corespunde celei de-a patra întâlniri, aducând o împăcare şi o ieşire, revelaţiei tragice. Iconografia asiatică uneşte de altfel adeseori aceste scene izolate. Prin compoziţia dramei şi prin spiritul doctrinei religioase nu poate fi vorba de ceva mai apropiat.

În timp ce *Lalita-vistara27* îl înfăţişează pe Bodhisattva care se îndreaptă spre „ţinutul grădinii plăcerilor în mare pompă” zărind mortul purtat pe o litieră, în picturi şi în reliefuri28, defunctul este aşezat pe jos şi barează drumul. Corpul său este sfâşiat de vulturi: pe de o parte, o procesiune plină de strălucire cu mulţimea sa pitorească, pe de altă parte, cadavrul descărnat. Fresca din Pisa nu reprezintă altceva. Griiriwe-de129 a semnalat aceste concordanţe relevând o altă temă budistă: demonul Morţii atacat de un vânător. Trebuie amintit în legătură cu aceasta că pictura de la Campo-Santo este plină de diavoli chinezeşti. Toate compoziţiile eu morţi culcaţi, aşa cum se dezvoltă la Subiaco (cca. 1335), în tablourile lui Bernardo Diaddi (cca. 1340) şi ale lui Jacopo del Casentino (1320 – 2349), în Breviarul lui Blanche de Savoie (cca. 1350) sau la Cremona (cca. 1419) evocă aceeaşi *întâlnirezo*.

Scena figurează de altfel într-o versiune creştină a legendei Preafericitului, Romanul lui Var-laam şi Ioasaf31, foarte popular în Evul Mediu. Cunoscută mai întâi în pehlevi, povestirea a fost tradusă în toate limbile şi se regăseşte în cartea a XVI-a din *Speculum historiale* a lui Vincent de Beauvais. Ioasaf este, şi el, fiul regelui Iudeei având o vocaţie de ascet. A fost şi el ispitit de spiritele rele şi întâlneşte un cadavru. Ca şi Siddhârta, e tulburat de acesta şi meditează asupra

sensului vieţii. Un manuscris sârbesc din secolul al XIV-lea32 îl reprezintă în picioare, în faţa trupului din mormântul deschis şi a unui călugăr.

În transpunerile occidentale ale viziunii morţii se înmulţesc dar această proliferare are *şi* ea o paralelă îndepărtată. Fiecare dintre cele trei cadavre nu se află într-o stare de descompunere analoagă ci înfăţişează o dezagregare progresivă ca într-o relatare budistă care discerne noua stări. Orientul este mai precis, mai minuţios în definiţia formelor.

Descrierea şi imaginile celor *Nouă stări ale unui trup după moartea sa* au avut mai multe versiuni dintre care una datorată unui poet chinez din secolul al XI-lea, celelalte japoneze33. Iată cum sunt stabilite aceste stadii:

Prima stare: Chipul livid. Frumuseţea sa dispare ca cea a unei flori.

Starea a doua: Trupul umflat. Trupul altă dată atât de frumos este acum jalnic.

Starea a treia: Trupul tumefiat. Cât de trecătoare e viaţa.

Starea a patra: Trupul e în putrefacţie. Scheletele capului şi ale pieptului devin aparente. Nu vom suferi cu toate acestea destinul acestui trup?

Starea a cincea: Trupul e pradă animalelor. Abdomenul se deschide. Nicăieri trupurile noastre nu vor scăpa de distrugere.

Starea a şasea: Trupul e putrezit şi devine verde. Scheletul încă pătat de sânge nu mai are carne pe el. Cum să nu ne gândim că trupul nostru va fi marcat de câini?

Starea a şaptea: Trupul nu mai este decât un schelet ale cărui membre sunt încă strânse la un loc. Doar carnea e cea care deosebeşte pe bărbat de femeie, scheletele lor sunt aceleaşi.

Starea a opta: Oasele scheletului se rup şi se împrăştie. Tot ceea ce ne place să admirăm într-un trup putrezeşte şi se topeşte în pulbere.

Starea a noua: Un vechi mormânt în mijlocul vegetaţiei luxuriante. Când venim să vizităm un mormânt pe muntele Toribe, vedem oare altceva decât picături de rouă pe acest mormânt?

Sărmanul trup din care nu rămâne nimic era cel al unei persoane ilustre; uneori e o împărătească care a trăit în secolul al IX-lea (Danrin), alteori Ono no Komachi, model de graţie şi femeie literată,

ale cărei poeme au scăpat lumea de foamete aducând furtuna pe vremea unei mari secete în 866.

În Occident, această mişcare progresivă spre neant străbate stadii asemănătoare. La Subiac034 primul dintre cele trei cadavre este încă aproape neschimbat. În afara înţepenirii, nu există nici urmă de dezagregare. El corespunde la ceea ce în Extremul Orient este prima stare. Cel de-al doilea începe să se descompună şi al treilea este în completă putrefacţie. Toate trăsăturile stării a patra se dezvăluie aci cu exactitate: membrele sunt încă acoperite de carne dar se pot vedea „scheletele pieptului şi ale capului". Fazele de distragere sunt prezentate celor trei oameni vii cu metodă pentru a le fi de învăţătură. Pe panoul lui Jacopo del Casentino şi la Pisa (fig. 105), evoluţia începe cu cea de-a doua stare: primul trup este balonat, cu obrajii umflaţi, cu pântecul monstruos de proeminent; cel de-al doilea mort se află în starea a patra, cel de-al treilea în a şasea sau a şaptea. Nu se poate observa aci dacă scheletul este sau nu pătat de sânge. La Cremona35 şi în dipticul atribuit lui Bernardo Daddi (cca. 1340, Florenţa) cele trei cadavre se găsesc într-o groapă comună. În tot acest grup, fiecare dintre cei morţi reprezintă mai puţin un personaj distinct (rege, prelat, cavaler etc.) decât un nou stadiu al desprinderii. La Poggio Mine1036, în faţa unui rege încoronat, ce se află călare, stau întinse trei cadavre de regi care par să prezinte succesiunea decăderilor viitoare. *Cuvânt despre trei morţi* devine *Cuvânt despre cele trei stări*. Desfăşurarea budistă este prescurtată dar exprimă aceeaşi idee în aceiaşi termeni.

Sunt trupuri descompuse în sicriul lor care se regăsesc pe monumentele funerare. Un mormânt întredeschis arătând tuturor ceea ce are înăuntru este oare altceva decât transpunerea *Cuvântului* în realitate? Drama este continuată cu adevăraţi oameni vii şi adevăraţi morţi, răsturnând o tradiţie sacră: nimic nu piere pentru creştini, nici sufletul nici învelişul său făcut după chipul lui Dumnezeu. Trupurile zăcând din arta gotică se odihnesc cu ochii deschişi aşteptând chemarea trăm biţelor. Nicio suferinţă nu le modifică. Ele aparţin deja ordinii eterne. Moartea şterge imperfecţiunea şi întinereşte. Multă vreme, toţi cei morţi au vârsta învierii, stabilită de teologi ca fiind cea a lui Hristos, de treizeci şi trei de ani. În contractul pentru mormântul său, Ludovic al XI-lea va mai specifica şi faptul că vrea să vadă aci „cel mai frumos chip ce îl puteţi face şi tânăr şi rotunjit… şi n. a-l faceţi chel cu niciun chip" 37. Conferind morţilor pacea şi o frumuseţe

nepieritoare, artistul exprimă însăşi raţiunea credinţei sale.

Ideea de a reprezenta trupul în putrefacţie aparţine unei religii mai aspre. Ea corespunde creştinismului ascetic, temându-se de viaţă, ostil frumuseţii şi fericirii, a cărui extraordinară asemănare cu concepţiile budiste o semnalează Huizinga38 în *Amurgul Evului Mediu*. Mormintele sculptate, oferind spre meditaţie spectacolul unui cadavru, provin direct din pictura reprezentând de un secol morţii descompuşi. Cel mai vechi exemplu, datat din 1362, se află de altfel la porţile Italiei, la La Sarraz, în Elveţia, unde reia tema frescelor transalpine. Unul dintre primii oameni din Franţa care să-şi fi dorit pe mormânt efigia în descomipunere, Guillaume de Harcigny, din Laon (m. 1393) 39 a vizitat Orientul, şi, întorcându-se prin Italia, a putut vedea el însuşi la Pisa grandioasa figuraţie a *întâlnirii*.

„Inscripţiile care întovărăşesc adesea aceste basoreliefuri repetă câteodată cuvintele vechilor spuse, din care s-au inspirat vechii imagişti gotici:

Tels comme vous ung temps nous fumes, Tels vous serez comme nous sommes…

(Ca voi un timp am fost şi noi – Aşa veţi fi cum suntem noi…)

proclamă, într-o povestire din secolul al XIII-lea, morţii dintre care unul fusese cardinal. „Vei fi curând ca mine un cadavru rău mirositor, păşune pentru viermi" aminteşte filacterul fixat deasupra rămăşiţelor cardinalului Lagrange, mort în 1402 la Avignon, reprezentat în aceeaşi fază ca şi cel de-al treilea cadavru al frescei pisane (fig. 106). Dar inscripţia concordă şi cu poemul oriental: „Cum să nu ne gândim că trupul nostru va fi mâncat de câini?" În acelaşi oraş40 o pictură înfăţişa de asemenea trupul descompus al unei femei, în interiorul unui sicriu deschis, un fel de Ono no Komachi occidental, având ca epitaf:

Une fois fus sur toute femme belle mais par la Mort suiş devenite telle… (Fost-am cândva frumoasă între frumoase dar Moartea m-a făcut ce poate ea să lase)

La Moulin, un mormânt fals înfăţişând moartea cu pântecul spintecat (stadiul al cincilea), poartă inscripţia: „Trupul meu care cândva a fost frumos nu mai este decât putreziciune", evocând un vers din cele Nouă stări: „Trupul odinioară at >îl de frumos este acum vrednic de milă". Umilinţa creştină se învaţă prin cuvinte care scot acelaşi sunet. Dacă se mai scriseseră asemenea fraze pe pietrele

funerare aceasta se făcuse într-o formă lapidară41 şi fără nicio transpunere plastică în timp ce la sfârşitul Evului Mediu, aceste texte mai explicite se alătură ilustraţiei înspăimântătoare care le comentează. Punerea în scenă budistă din *întâlnire* se găseşte spontan restituită în Occident, vizitatorul sau trecătorul luând locul lui Siddhârta.

Varianta acestei întâlniri ou morţii în picioare, aşa cum se văd într-o serie a acestor reprezentări, înşiruindu-se de la Santa Mărgărita, lângă Melfi, până la catedrala din Arti, San Flaviano de Monte-fiascone, până la poemele şi figuraţiile franceze corespunde de asemenea unei versiuni precise a aceluiaşi mister: la Qizi142, în Asia Centrală, într-o pictură executată înainte de secolul al IX-lea în peştera Marinarului, scheletul nu este culcat ci se înalţă în faţa unui călugăr. Craniul se întoarce către el şi-i vorbeşte. Imaginea unui franciscan, fără îndoială a sfântului Francisc însuşi, înfăţişând un mort în biserica inferioară din Assisi (cca. 1325) 43 este perfect asemănătoare (fig. 107). Această reducere a dramei la doi actori nu este o excepţie. Există asemenea exemple la Padova (sala capitulară de la San-Antonio), la Como (fresca lui Bro-letto), la Neapole (piatra sculptată de la San Pietro Martire, 1361) 44, într-un manuscris francez din secolul al XV-lea45. S-a putut pune chiar întrebarea dacă această formulă eliptică se află la originea acestei dezvoltări şi dacă numărul de figuri fusese apoi triplat pentru a da mai multă forţă învăţăturii şi a se exprima în virtutea simbolismului trinitar46.

Trebuie semnalat un element nou în aceste viziuni: oamenii culcaţi, reduşi la imobilitate şi tăcere, cu trupul lor topit progresiv, sunt o afirmare brutală a realismului şi a legilor inevitabile ale naturii, în timp ce scheletele în picioare, vorbind şi acţionând, calcă aceste legi şi intră în sfera supranaturalului, în *Fântâna tuturor ştiinţelor47* Şi-drah răspunde întrebării: „Revin oare morţii în acest veac?" prin: „Doar pentru o clipă, la venirea adevăratului profet (Iisus Hristos) şi la judecata de apoi". Morţii care se înalţă în faţa oamenilor nu sunt cu adevărat morţi ci spirite întrupate în cadavre care ating regnul diavolesc. Infernul se suprapune degradării fizice şi îi conferă o forţă activă. Sub semnul său vom vedea dezvoltându-se dansul macabru a cărui sinistră desfăşurare urmează *Cuvântului despre întâlniri*.

Laufer a întrezărit originile sale asiatice48. În mitologia budistă în care cadavrele vii sunt deosebit de numeroase, ele se asociază

adesea cu lumea diavolilor. Unii susţinători ai lui Papâyân îmbracă semnele morţii. *Lalita-vistara*, după cum am văzut, enumeră câteva dintre ele: „unii cu trupuri firave, formate dintr-o grămadă de oase… alţii care aveau pielea, carnea şi sângele uscate" dintre care unul cu un craniu în chip de mască se află pe un relief din Gandhâra49. Pe o banieră din 21

Tuen-huang (secolul al X-lea aproximativ), asaltul lui Mara înfăţişează două dintre aceste schelete: unul înalţă un cap tăiat, celălalt ţopăind pe o tavă în flăcări şi trăgând cu arcul, schiţează chiar un pas de dans (fig. 108). Pe pânza pictorului Song Kong kai50, un grup de diavoli descărnaţi înaintează strâmbându-se şi dezarticulându-se.

Geniile funerare, ca Vetala sau Citipati, au aceleaşi înfăţişări. Vetala sunt spirite care bântuie mormintele şi intră în morţi dându-le puteri magice. Cei morţi se trezesc şi reintră în viaţă. Se mişcă, vorbesc. Cele douăzeci şi cinci de povestiri ale spiritelor Vetala sunt povestite în *Vetâlapan-cavimcati* de către un cadavru. Unele dintre ele devin tovarăşii oamenilor în multiplele lor aventuri. Cunoscute în India, întâmplările lor sunt dezvoltate în Tibet, ţară a marilor vrăjitori, care stabilesc un ritual special pentru conjuraţia lor. Geniile sunt reprezentate în pictură. Pe marginea unui medalion51, se însufleţeşte un cimitir întreg. Cei morţi se ridică prin puterea spiritelor Vetala şi execută un dans macabru, mai purtând încă veşmântul lor carnal. Contrar acestora, spiritele Citipati, protectori ai cimitirelor, nu sunt decât schelete. Două dintre ele iau loc în anturajul lui Yama, zeu al Infernurilor şi al Morţii52. Cuplul dansează pe un stârv. Asemeni demonului – schelet din Tuen-huang, el e înconjurat de flăcări. Parcă s-ar auzi zornăitul iute şi uscat al oaselor, în furioasa agitaţie a monştrilor şi a divinităţilor, morţii sunt aceia care tropăie cu mai multă putere.

Ca şi în Occident, dansurile macabre sunt introduse în spectacolele teatrale interpretate în timpul ceremoniilor budiste. Cu câţiva ani în urmă, templul lamaist din Pekin mai păstra încă măştile în formă de craniu şi veşmintele vocitate ca nişte chelete. Unul dintre demonii de pe baniera din fuen-huang pare să fie el însuşi astfel deghizat dând dovadă că aceste haine erau deja folosite în această epocă. În Tibet, cei doi Citipati intervin în jocul Tsam53, unde se aruncă asu*09 prea unui corb de pradă. Un alt joc înfăţişează demonii Morţii îmbrăcaţi şi ei în veşminte cu oase desenate pe ele în alb şi

negru, care caută să prindă un om ca în reprezentările din Evul Mediu.

Toţi călătorii vorbesc despre aceste balete din Asia Centrala cu morţii reînviaţi, care restituie în imobila grandoare a unui peisaj trist, gesturi şi mişcări stabilite de un mileniu54. Este admis în general că ele au fost inaugurate de Padma-sambhava în secolul al VIII-lea. În cursul ceremoniilor consacrării mănăstirii Samyas, zidită de un călugăr vrăjitor, apostolul budismului în Tibet, venit din misterioasele regiuni Udiana, s-a jucat o pantomima reprezentând viaţa fondatorului55. Şi toată viaţa aceasta este străbătută de obsesia dansurilor şi a cadavrelor reluând totodată elementele povestirii Preafericitului. Ca şi Buda, el este de viţă princiară şi s-a născut pe un lotus. Şi el a ales exilul dar începându-l prin asasinate şi dansând într-un „veşmânt de cimitir împodobit cu oseminte". Ca şi Buda el a fost ispitit dar într-un cimitir şi Dakinii, vampiri cu capete de mort, şi cadavrele sunt aceia care i-au dat cărţile de exor-cisme. Un cult sălbatic s-a răspândit în aceste regiuni, în opoziţie completă cu misticismul blând al învăţăturii lui Sakiamuni. Temele lugubre sunt asociate constant cu spectacolele de ceremonie şi ou riturile de vrăjitorie, cu toate convenţiile lor stabilite ca într-o liturghie. După *rGyal-rabs*, un dans Tsam ar fi fost deja executat pe vremea primului rege budist Srong-bcam-sgam-po (cca. 630). *Analele Tibetului* compilate după vechile izvoare în 1327 chiar la Sam-yas, descriu reprezentaţii asemănătoare, în tumultul locurilor pline de oamenii cu capete negre şi al tunetului instrumentelor56. Atunci când Rubrouck57 şi Odoric de Pordenon05 evocă pe tibetani, ei îi reprezintă într-o lumină macabra, făcând ceşti şi cupe din craniile părinţilor lor. Cranii pline de sânge care se bea sunt menţionate în legendele ţării59.

Expansiunea lamaismului are loc tocmai în secolele al XIII şi al XIV-lea. Curtea mongolă instalată la Hanbalic în 1264 l-a favorizat în mod special. Lama Pags-Pa, inventatorul unei scrieri bazate pe alfabetul tibetan, asigurând o mai bună transcriere a chinezei, a fost recunoscut de Cubilai ca şef suprem al bisericii budiste. Marele vrăjitor rDorje-dpal (1284 – 1376) era însărcinat cu inspectarea riturilor. Până la sfârşitul domniei dinastiei Yuan, Pekinul devine un centru lamaist60. Un centru franciscan se afla şi el cu episcopia şi misiunile acrediate la aceeaşi curte. Fraţii Minoriţi au putut cunoaşte aceste mistere. Iar conform părerii lui Mâle61, franciscanii sunt cei care au imaginat dansurile macabre în Europa.

Acest balet s-ar fi născut dintr-o predică mi – mată. Pentru a-şi ilustra cuvintele despre moarte, călugărul cerşetor le-ar fi însoţit de scene vii. Figuranţii costumaţi îţi regi, preoţi, soldaţi, muncitori erau înşfăcaţi cu lăcomie în faţa amvonului de către nişte actori înfăşuraţi în linţoliu Vastele compoziţii ou personaje multiple dansând cu cei morţi reiau direct aceste pantomime dramatice. Ca dovadă a acestei geneze nu avem oare fresca din Assisi, unde sfântul Francisc însuşi, în atitudinea unui orator, arată un schelet?

Acesta este tabloul care prezintă, cea mai puternică analogie cu o frescă din Turkestan-ul chinez anterioară cu câteva secole. Misterele jucate în biserici par să aifoe aceleaşi afinităţi cu dansurile lamaiste. Predicatorul care îi face pe ceilalţi să surprindă miezul lucrurilor cu ajutorul fantomelor este un vrăjitor şi întreaga acţiune este mai puţin o alegorie pioasă decât un exorcism62.

Imagini de morţi dansând au fost transmise de asemenea direct prin desene: *Liber Chronicarum* de Schedel (1493) 63 ilustrat de Wolgemut şi atelierul său înfăţişează două schelete ţopăind nu cu oameni vii ci cu un cadavru, şi el începe să se mişte. Cuplul spiritelor Citipati este aproape neschimbat într-o gravură din Nürnberg (fig. 109).

Înflorirea temelor macabre la sfârşitul Evului Mediu a fost puternic favorizată de natura evoluţiei sale. Noul cult al Patimii, Apocalipsul, Infernul reînviate, gustul pentru melodramă şi alegorii au stimulat amploarea acestor viziuni. Dar toate formele lor, trupurile culcate cu stadiile descompunerii lor, trupurile în picioare, trupurile dansând, reflectă spectrul morţii care a bântuit Asia budistă. Intervenţia dansurilor executate de actor aduce un element în plus, şi nu cel mai puţin frapant în aceste raporturi.

III

Antichitatea clasică cu larvele şi scheletele sale gesticulând conţine un embrion al ciclului Morţii aşa cum se răspândeşte el în Evul Mediu, dar Asia Centrală şi cea Orientală sunt cele care îi preced direct dezvoltarea în toate fazele sale şi în acelaşi spirit de învăţătură, afirmându-şi întâietatea într-o reţea de convergenţe.

Fenomenul este important şi defineşte un întreg aspect al acestei epoci în care atâtea forţe eterogene intră brusc în joc şi se ciocnesc între ele, propagând adesea sisteme analoage. Am remarcat mai înainte cazuri numeroase.

Introduse la început de curente greco-romane, geniile stetocefale sunt retransmise apoi prin Infer-nurile asiatice, ou măşti înmulţite pe toate articulaţiile. Obiectul viu se restituie ca un vas funerar antic dar se răspândeşte în bestiarele flamande, demonizat, crescut prin trupuri întregi de animale sau de oameni aşa ca în *ispitirile* extrem-orientale. Caliciul de floare se desface în Occident ca un suport al zeilor budişti şi brahmani şi nu ca un capriciu elenistic către care el nu revine decât odată cu Renaşterea.

Temele elaborate pe un fond identic al Medite-ranei şi Asiei, temele orientale care au influenţat elenismul, temele elenistice trecute în civilizaţiile Orientului, au supravieţuit continuu în focarele îndepărtate, adăpostite de tulburările Evului Mediu şi încep din nou să circule între cele două lumi. Condiţionate de complexul greco-budist, aceste concordanţe şi aceste identităţi de elemente favorizează acum o nouă migraţie a acestora spre vest. E un destin curios acest exod şi această întoarcere a unui grup întreg de forme fantastice, după o 21! călătorie lungă printre culturile mai stabile. Trecând prin India, podişurile înalte ale Asiei, China ele revin transfigurate, încărcate de semnificaţie şi de legende, gata să se reintegreze epopeii Occidentului.

Uimitoarele figuraţii ale cerului creştin în care imaginile Evangheliei şi ale Bibliei, semnele şi alegoriile sacre se aşază în interiorul rozei vânturilor şi al planetelor şi coroanele Zodiacului" care se stabilesc începând din perioada carolingiană, dovedesc şi ele aceste curente succesive şi convergente. Ele nu sunt doar o dovadă a elenismului care reînvie astrologia babiloniană. Teme budkte, hrănite din aceleaşi izvoare înnoiesc la un moment dat unele aspecte. Cele mai vechi compoziţii cunoscute ale acestor mari reţele de medalioane stabilind o ordine a reprezentărilor religioase au fost combinate de altfel cu aceste speculaţii orientale. Ele apar într-unul din focarele în care se întâlnesc civilizaţiile budistă şi iraniană şi căile care leagă China şi India de Asia anterioară: Afghanistanul.

La Kakrak65 întreaga cupolă a sanctuarului este împodobită cu o îngrămădire de roţi: una în centru, pe calotă, alte şapte îngemănate pe circumferinţă. Dar fiecare dintre ele formează, şi ea, o coroană de cercuri asemănătoare (fig. 110). Ansamblul constituie ceva asemănător măruntaielor unui ceasornic cu nenumărate discuri înscrise unele în interiorul celorlalte. Aceste discuri compun aureolelor celor o sută de Buda. În mijloc, Bodi-satva Maitreya, înrudit

cu Mithra iranian, este înconjurat de şaisprezece figuri stând jos. În circumferinţele tangente, unsprezece Buda mai mici încadrează un Buda central. Întreg tabloul este ordonat pe razele divine pe care aureolele ovale se desprind unele dintr-altele şi se grupează conform numerelor şi curbelor sacre. Simţi tulburătoarea lor amеţeală. La Bârniyân, compoziţii analoage au fost semnalate în peşterile J şi K66. O diademă kuhano-sasanidă cu semiluna triplă purtata de un rege-vânator, indică în acelaşi tâmp data – prima jumătate a secolului al V-lea – „\ W-lea, numeroase, când din secolul al. XV; (fig. r3 *r*oată devin «cincisprezece. gravura de 1» cercur concentreime, «CU

ş iorul a

Wmmm mmm narv rond clare. RF.uml dar această ioiexplozia zonei t ligibila, dar a n lumea morala devin că nu.

wmmmm itia conţine ze: cea este – 115 doilea coş

(lg trice un \ fazele şi originea acestor combinaţii, Persia, orientată direct către leagănul gândirii astrologice. Reţeaua de sfere şi de lumină în jurul reprezentărilor religioase ţine de geometrie. şi de reprezentările eşafodajelor sale cosmice.

În Tibet şi în Japonia, aceste construcţii grafice se integrează riturilor şi ceremoniilor de cult. În tibetană se numesc *mandala* sau *mandară*. Toată ierarhia zeilor şi a simbolurilor indestructibile este aşezată aci în jurul puterii primordiale în domeniul său, Paradisul. Opt personaje, dintre care Buda Sakiamuni, formează razele din jurul lui Amogapasa, formă a lui Bodhisattva Avalokites-vara67. Opt Buccho, opt mari Bodhisattva şi opt regi ai ştiinţei izvorăsc succesiv din Buccho sincretic Soisaibucco, ca o emanaţie a sa directă68. Şaisprezece Bodhisattva, treizeci şi doi de Bodhisattva urmaţi de mai multe şiruri rotunde de zei şi de genii descriu cercuri concentrice69. Uneori personajele alternează cu Zodiacu170. Strălucirea înţelepciunii şi a dragostei budiste, înţelepciunea care luminează adevărul şi îmblânzeşte viciul, dragostea care îmbrăţişează toate existenţele în înţelegerea binefăcătoare a puterii cosmice este reprezentată în mod egal în aceste compoziţii71. Sferele devin mai numeroase înmulţind semnele şi forţa personajului. Mişcările lor se generează unele pe altele şi se înlănţuie. Niciodată diagramele pe jumătate abstracte ale lumii spirituale n-au fost atât de pure şi de savant construire. Iniţierea în marile mistere şi chiar Nirvāṇa nu erau oare atinse prin contemplarea lor? Este o speculaţie de geometri dar este de asemenea

magie şi un mijloc de evocare. Nu numai India ci Universul întreg, cu continentele sale, cu cerul şi toţi locuitorii săi, cele şapte obiecte preţioase şi comorile sunt zilnic oferite Preafericitului, înconjurate de o reţea de treizeci şi două de cercuri întrepătrunse.

1 (

Compoziţiile occidentale care, între timp, au resimţit acţiunea astronomilor arabi, restituind un vechi fond oriental mai viguros şi mai sălbatic decât sistemele elenizante, sfârşesc prin a adopta această abundenţă a abstracţiunilor şi simboluri

Sakiamuni însuşi ar fi poruncit să se picteze reprezentarea deasupra anumitor părţi ale mănăstirii în felul următor:

Trebuie să se facă un cerc în formă de roată, să se aşeze în mijloc osia. Apoi faceţi cinci raze ca să despartă reprezentările celor cinci căi: în partea de jos a osiei şi în cele două părţi, demonii înfometaţi şi animalele; deasupra, trebuie să pictaţi oamenii şi zeii74.

Cele cinci căi de regenerare infernală, demoniacă, bestială, umană, divină conform greşelilor şi meritelor fiinţei, se învârtesc în interiorul a ceea ce se numeşte Samsâra, roata ciclului infinit al Vieţii. Osia conţine o imagine a lui Buda, întovărăşit de trei forme; un porumbel simbolizând Pofta nemăsurată, un şarpe simbolizând Furia, un porc simbolizând Ignoranţa.

Reprezentarea este reprodusă la Adjantă, în secolul al VI-lea75 şi nu se schimbă nici în Tibet nici în templele chinezeşti moderne. Doar o a şasea cale a genezei printre „asupra" se adaugă în general celorlalte în timp ce în osie se află, în plus, oameni ce urcă spre divinităţi şi coboară din nou în Infern. Toate compartimentele sunt combinate mai puţin ca nişte registre plate decât ca nişte ferestre deschise asupra unor părţi din univers.

Două elemente concordă în acest tablou cu „mandala" bavareză: tema morală a Viciilor şi Virtuţilor, suprapuse succesiunilor vieţilor în registre diferite, fornua compartimentării delimitând căile regenerării conform greşelilor şi meritelor. În reprezentarea celor *Şapte Păcate* a lui Bosch76, analogia este şi mai izbitoare. Ea este înscrisă în aceeaşi roată cu spiţele distribuite în acelaşi fel şi lipsite de medalioane. Nu mai este vorba aici nici de semne şi alegorii abstracte care se perindă. Scenele se desfăşoară în cadrul unor peisaje, în case, ca nişte mici lumi independente. Şi aici roata este ca o roză de ferestre. E acelaşi joc magic ca şi la Adjantă.

Bavacakra porunceşte de asemenea *Oglinda înţelepciunii*, cu ciclul Vieţii şi al Morţii, pe o gravură germană înfăţişând diferitele feluri de a trece prin lume şi compensaţiile lor (fig. 112). Osia este mărită, dar se văd pe ea, ca pe roţile budiste, un pelerin care urcă o scară pentru a coborî apoi din nou, urmărit pe de o parte de un demon, pe de altă parte de Moarte. Corespondenţele între vieţi succedându-se în transmigraţiile şi destinele sufletelor conform dogmei creştine sunt surprinzătoare. Se regăsesc în ele cele şapte căi de regenerare. În zona naşterii, în Infern, jos, se aşază botul Leviatanului; în cea a naşterii printre zei, sus, Sfânta Treime, cu Feciora şi cei aleşi. La stânga, în registrele naşterii printre animale, figurează viaţa în păcat, reprezentată printr-un banchet vesel, în cel al naşterii printre oameni, viaţa virtuoasă, în umbra unei capele cu un crucifix, în faţă, scenele învierii morţilor şi ale Judecăţii de Apoi, sunt distribuite în două registre. Cei aleşi se află în cel al naşterii printre „asupra", în timp ce osândiţii la chinurile iadului sunt în cel al naşterii printre demonii înfometaţi. Imaginile alternează cu figuri de îngeri şi panouri cu inscripţii dar dispunerea lor este în concordanţă cu legile budiste ale vieţilor noi date ca recompensă pentru cele anterioare. Planşa a fost executată fără îndoială în jurul lui 148877 la Nürnberg, unde Wolgemut grava, cu câţiva ani mai târziu, pe cele două „Citipati" dansând.

În *Breviaire d'amour* al maestrului Ermengau (secolul al XIV4 ea) 78 o roată cu şase despărţituri conţine nu viaţa unui om ci pe cea a lumii: vârstele biblice care corespund copilăriei Sale, adolescenţei, tinereţii, virilităţii şi vârsta lui Hristoş care le înnoieşte se desfăşoară în interiorul discului ca o roată a Transmigraţiei.

Suprapuse reţelelor circulare perpetuând tradiţiile antice islamizate, aceste forme budiste le recompun înmulţind şi accelerând rotaţiile. Ele le dau o dezvoltare nouă, şi mai riguroasă şi mai complexa şi introduc teme precise de incantaţie 1< 217 şi de revelaţie sacră. Ca şi evocările morţilor diagramele în roze şi în coroane de cercuri făcând să se învârtească reprezentările, numele şi simbolurile într-un cosmos geometric, se apropie de vrăjitorie şi îmbogăţesc Evul Mediu cu un caleidoscop exotic.

Iv…

O panglică ondulată înconjoară adesea, în Occident, roţile cosmografice şi chiar simplele aureole (fig. 113 şi 114). Este norul

convenţional al chinezilor, „tehi”-ul, care se răspândeşte de la o vreme pe un teritoriu vast. În Persia, unde devine unul dintre motivele fundamentale ale decoraţiei, hieroglifa cerului este asociată uneori cu legenda micului nor pe care Dumnezeu l-a pus să-l însoţească pe profet cu umbra sa protectoare şi amicală. Dar el se răspândeşte mai ales ca o traiectorie ornamentală care pluteşte pe ţesături şi covoare, în jurul florilor, scăldându-le în prospeţimea sa79. Arta gotică, dimpotrivă, îi păstrează în general simbolismul primitiv. Desenul „tehi”-ului de altfel apare aci foarte de timpuriu. Norii în maniera chinezească sunt semnalaţi chiar în Apocalipsurile secolului al XIII-lea80. Festoanele lor cu adâncituri profunde iau la început o grosime şi o rigiditate arhaice dar îşi regăsesc graţia şi nervozitatea la Jean Pucelle81 şi în numeroase manuscrise contemporane. Fumul devine o stofă uşoară dar deasă, opacă, răsucită în jurul man-dorlei sau agăţată pe cer ca o perdea, înnodând cifre complicate.

Sub această formă va fi folosit în mod constant norul convenţional. Poate fi observat în jurul lui Dumnezeu Tatăl şi Sfintei Treimi, a lui Hristos82, întreţesut cu cercurile îngerilor, formând o dungă în jurul roţilor universului83. Menţionând banda sinuoasă care joacă un rol atât de important în încadrările şi suporturile îngerilor şi ale viziunilor sfinţilor, Cloquet84 descrie de fapt un „tehi”. Uneori el formează adevărate panglici, aşa cum au fost copiate pe covoarele persane şi pe mătăsurile 1

din Europa85, boţite, răsucite, alergân din uful miniaturilor. Scriitura lor devine mai accentuată în secolul al XV-lea. Curbele devin mai regulate şi riguros simetrice. Norul nu mai este o banderolă aeriană. Este o ţesătură mai grea cu marginile răsucite de o parte şi de alta, repetând mereu aceeaşi linie. Noua dispoziţie se leagă de asemenea direct de formele şi simbolurile extrem orientale în care norul devine o îmbrăcăminte de dragon şi o învelitoare cerească, drapând trupul omenesc ca şi coloana universului, în ţesătura sa. Unele pelerine şi coliere purtate de divinităţi şi de oameni au fost explicate prin aceste sisteme cosmice86. Reprezentat iniţial pe o ţesătură, norul ajunge să se confunde cu ea, întăriindu-se şi alergând pe gule-raşe, pe glugi, pe marginile fustelor şi pe volane* în chip de ornament cu sinuozităţile uniforme. Pe ruloul atribuit lui Li Long-mien, mai mulţi diavoli ai lui Kuei-tJseu-Mu au veşmintele cu margini după această modă, al cărei desen este identic „tehi r-ului gotic (fig. 113, C şi

D). Ceruljereştin se înfăţişează tivit ca o rochie chinezească.

NOTE

1. PH. ED. FOUCAUX, *Le Lalita-Vistara*, *Annales du Musée Guimet*, VI, Paris, 1884, cap. XXI, p. 261 şi urm. Cartea a fost tradusă în chineză în anul 65.

2. J. HACKIN, *Guide catalogue du Musée Guimet*, *Les collections bouddhiques*, Paris, 1923, p. 73 şi *Les scenes figurees de la vie de Bouddha*, *Mémoires concernant VAsie orientale*, II, 1916, pl. IV.

3. B. LAUFER, *Neue Materialien und Studien zur buddhistischen Kunst*, dans *Globus*, 73, 1898, p. 27; A. DE GU-BERNATIS, *Le Bouddhisme en Occident avânt et après le Christianisme*, *Rivista degli studi orientale*, II, 1908 – 1909. P210 şi urm.; H. GONTER, *Buddha in der abenăl îndischen Legende*, Leipzig, 1922, p. 259 – 262.

4. J. DARURICH, *Antonius der Einsiedler cine legândarisch-ikonographische Studie*, *Archiv filr christliche Kunst*. 1901, p. 81 şi urm.; J. LIST, *Das Antoniusleben des H*. *Athanasius des Grossen*, Atena, 1930.

5. R. GRAHAM, *A picture-book of the lift of Saint Anthony the Abbot*, *executed for the monastery of Saint Antoine de Viennois*, *Archaeologia*, 1933, p. 1 şi urm. şi E-CASTELLI, II *Demonico nelâarte*, Milano-Florenţa, 1952. P-H5 şi urm…

6.

7. H. REINERS, *Die kolnisebe Malerschuk*, Leipzie 1925, fig. 212.

8. A. GOLDSCHMIDT, *English Influence on medieval art*, în *Medieval studies în memory of A*. *Kingsley Porter*. Harvard, 1939, II, p. 721. Sulul de expresie încă romanică conţinând imaginea sfântului Gutlac datează din 1230 – 1240.

9. Acelaşi vârtej diabolic din jurul unei figuri omeneşti se regăseşte în Infernurile din *Livada lui Sylla* (B.N., ms. fr. 9 220) şi ale lui Stephan Lochner (Muzeul din Köln).

10. Compoziţia lui Schongauer este reluată de L. Cranach (1506) pe o gravură de Cock, poate după Bosch şi într-o scenă de pe panoul Maestrului Sfintei Treimi. Ea a inspirat o serie de compoziţii. În ceea ce priveşte istoria *Ispitelor*, vezi A. CHASTEL, *La Tentation de saint Antoine*, *Gazette de Beaux Arts*, 1936, p. 217 şi urm.,

EI. ROGER-MARX, *Les Tentations de saint Antoine, la Renaissance, rmrs-avril* 1936 şi E. CASTELLI, op. cit.

10. BOSCH, *Ispitirile* de la Prado şi de la Lisabona.

Retablul Ermiţilor din Veneţia; JAN MANDYN, *Ispitirea* de la Roma şi de la Haarlem; PIETER HUYS, *Ispitirile* din Luvru, Anvers şi de la New York; Pseudomet de

Bks, *Ispitirea* de la Veneţia; desenele lui Nicolas Manuel

Deutsch la Basel şi ale lui Brueghel la Oxford; gravura lui

Luca din Leyda.

11. M. GEISBERG şi B. MEIER, *Das Landsmuseum der*

Provinz Westfalen în Münster, I, Berlin, 1914, nr. 75, pl. XVI.

12. E. CASTELLI, op. cit., pl. 88, Lugano, coli. Thyssen.

13. Ibid., pl. VII, Veneţia, Muzeul Correr.

14. M.J. FRIEDLANDER, *Quenten Matsys*, Berlin.

1929, fig. 31, pl. XXX.

15. Iată principalele lucrări: E.H. LANGLOIS, *Essai sur les Danses des Morts*, Rouen, 1851; A. LE MONTAl-GLON, *L'alphabet de la mort de Hans Holbein*, Paris, 1856;

P. VIGO, *Le Dame Macabre în Italia*, Bergamo, 1901;

E. MÂLE, *L'idee de la mort et la danse macabre*, *Revue des Deux-Mondes*, avril 1906; W. FEHSE, *Der Ursprung der Intentanze*, Halle, 1907; K. KONSTLE, *Die Legende der drei Lebenden und drei Toten und der Intentanze*, Friburg-in-B., 1908; L. BEGULE, *La chapelle de Kermarianisquit et sa danse de mort*, Paris, 1909; W.F. STORCK.

Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten und das Problem des Intentanzes, Turbingen, 1910; A. DURR-WACHTER, *Die Intentanzforschung*, München, 1914; A. VI-CARD, *Les fantomes d'une danse macabre*; *Le Puy*, *1918*;

E. MÂLE, *Van religieux de la fin du moyen âge en France*.

Paris, 1922; p. 347 – 389; W. STAMMLER, *Die Intentanze*.

Leipzig, 1926; E. DORING-HIRSCH, *Tod und Jenseits im*

Spatmittelalter, Marburg, 1927; R. HELM, *Skelette und*

Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Intentanze, Strasbourg, 1928; F. WARREN, *The Dance of Death*, Londra.

1931; R. van MARLE, *Iconograpbie de Van profane*, II.

Haga, 1931; p. 372 şi urm.; ST. KOZAKY, *Geschichte der Intentanze*, Budapesta, 1936.

16.

16 S GLIXELLI, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris, 1914; K.K. ONSTLE, op. cit., G. Servieres *Les jormes artistiques du „Dict des trois tnorts et des trois vifs"*, *Gaxette des Beaux Arts*, 1926; R. LIGTENBERG.

Over de legende der drie levenden en drie dooden, *Coli*.

Francis. Neerl, III, 4, 1934; L. GUERRY, *Le Theme du*

Triomphe de la Mort dans la peinture italienne, Paris, 1950, o. 38 – 57...

17. Bibi. de 1 Arsenal, ms. 3142. O miniatură analoagă se regăseşte într-un manuscris englez contemporan, Brit. Mus.

Arunci., ms. 83 (W. F. Storck, *Bemerkungen zur französischenglischen Uiniaturmalerei um die Wende des XIV*. *Jahrh*.

Monatshefte fur Kunstwissenschaft, IV, 1911, pl. 36) şi, în ms. fr. 378 de la B.N.

18. Timpanul faţadei occidentale al catedralei din Strasbourg, R. HELM, op. cit., fig. 1. În *Hortus Deliciarum*, scheletul lui Adam de abia se zăreşte în mormânt.

19. R. HELM.op. cit., p. 67 – 69.

20. A. DE JORIO, *Scheletri Cumani dilucidaţi*, Naples.

1810.

21. E. LE BLANC, *De quelques objets antiques reprezentant des squelettes*, *Melanges d'archéologie et d'histoire*, *École française de Rome*, 1887, p. 251, pl. VII.

22. A. HEROU DE VILLEFOSSE, în *Monuments et*

Mémoires Piot, V, 1899, p. 58, pl. VII şi VIII.

23. J. WITTE, *Note sur un vase de terre*, *Mémoires des*

Antiquaires de France, 1869, p. 160 şi urm.; J. DUBOIS.

Description des pierres gravees, *Revue archéologique*, 1845, p. 487, nr. 39; S. REINACH, *Pierres gravees*, Paris, 1895, pl. 43, fig. 91 – 3.

24. Aceste relaţii au fost deja examinate de C. WUN-DERER (*Ein antiker Intentatiz*, în *Illustriertes Universum*.

1897 – 1898, p. 555 şi urm.) şi de F.X. KRAUS (*Geschichte der christlichen Kunst*, II, Freiburg, 1897, p. 448 – 451), acesta din urmă bazându-se pe epigrafia latină şi greacă referitoare la moarte.

25. E. T'OLKEN, *Erklarendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steint*, Berlin, 1935, VI; J. WINCKEL-MANN, *Descri*ption *des pierres gravees du feu Baron Stosch*.

Florenţa, 1760, p. 517, nr. 241; A. FURTWĂNGLER, *Beschreibung*

der geschnittenen Steine im Antiquarium zu Berlin, Berlin, 1896, n°* 6518 şi 6519; E. BABELON, *Intailles* et *camees données* à la *Bibliothèque Nationale*, Paris, 1899, pl. IX, 160.

26. Sfântul Macarie, un anahoret egiptean, este în general acela care a făcut să vorbească un craniu atingându-l cu o ramură de palmier, în seria franceză nu face decât să se recite o formulă prestabilită, cf. L. Guerry, op. cit.

P. 51 – 52.

27. PH. ED. FOCAUX, Le *Lalita-Vistara*, cap. XIV.

P167 şi urm.

28. J. HACKIN, *Les scenes*} *sigurees de la vie de Bouddha*, *Mémoires concernant l'Asie orientale*, II, 1916, p. 15, pl. II; E. CHAVANNES, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Paris, 1909, pl. CIX, no 209; C.M. PLEYTE, *Die Buddhalegende în den Skulpturen des Tempels von Boro-Budur*, Amsterdam, 1901, fig. 58.

29. A. GRONWEDEL, *Mythologie du Bouddhisme au*

Tibet et en Mongolie, Leipzig, 1900, p. 3 şi 238.

30. A. Arti (cca. 1260), Vezzolano (cca. 1280), Montefiascone (1302) şi în *Heures* de Jean du Pre, pustnicul apare chiar alături de morţi în picioare.

31. F. LIEBRECHT, *Die Quellen des Barlaam und Josaphat*, *Jahrbuch fur romanische und englisebe Literatur*, II.

1860, p. 314 – 335; H. YULE, Buddha and St. Josaphat.

Academy, 1 sept. 1883; J. JACOBS, *Barlaam und Josaphat*.

English lives of *Buddha*, Londra, 1896.

32. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen*

Psalters der Kgl. Hoj und Staatsbibliothek în Miincken.

Viena, 1906, p. 11 – 12, fig. 8.

33. W. ANDERSON, *A Collection* of *Japanese and*

Chinese Paintings in the Bntish Museum, Londra, 1886, p. 87, nr. *77* (9) şi p. 121, nr. 205; E. DESHAYES, *Makemonos Japonais illustres du Musée Guimet* f.d. Policopiată).

34. G. SERVIERES, op. cit., fig. p. 27.

35. KONSTLE, op. cit., pl. IV şi L. Guerry, op. cit., fig. 19.

36. L. GUERRY, op. cit., fig. 17.

37. E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 410; L. COURAJOD, *Lecons professees à l'École du*

Louvre, Paris, 1901, p. 453 şi 454.

38. J. HUIZINGA, *Le declin du moyen âge*, Paris.
1932, p. 167.
39. E. FLEURY, *Antiquités et monuments de FAisne*.
Paris, IV, 1882, fig. 668 şi p. 241.
40. Tradiţia atribuia acest tablou, care se afla în mănăstirea Celestinilor din Avignon, regelui René d'Anjou, cf.
De QUATREBARBES, *Oeuvres du roi René*, Angers, 1845, p. CL.
41. De exemplu epitaful sfântului Petru Damian, episcop de Ostia, mort în 1072: *Quod nune es fuimus*, *es quod sumus*, *ipse Futurus* şi de pe un mormânt din Auvergne din
1270: Tals co tu iest e ieu şi fui, e tu seras tals co ieu sui, cf. L. Guerry, op. cit., pp. 46 – 47.
42. A. GÂtMEDEL, *Alt-Kutscha*, Berlin, 1920, pl. XVIII, fig. 4.
43. B. KLEINSCHMIDT, *Die Basilika San Francesco în*
Assisi, II, Berlin, 1926, p. 210, fig. 143.
44. H. SCHULZ, *Denkmdler der Kunst des Mittelahers* în *Unteritalien*, III, Dresda, 1860, p. 53, fig. 135.
45. Paris, B.N., ms. fr. 1023.
46. G. SERVIERES, op. cit., p. 24.
47. *La Fontaine de toutes sciences* de Sidrach a fost compusă în ultimul sfert al secolului XIII, cf. CH. V. LANG-LOIS, *La connaisance de la nature et du monde au moyen âge*, Paris, 1911, p. 250.
48.
48. B. LAUFER, *Origin of our Dances of Death*, Extras din The Open Court, p. 597 – 604, fără indicaţie de dată, în Biblioteca Doucet.
49. A. GRUNWEDEL şi J. BURGESS, *Buddhist an în*
India, Londra, 1901, p. 99.
50. Secolul XIII, Washington, Freer Gallery.
51. A. GRUNWEDEL, *Mytbologie du Bouddhisme*, p 194, fig. 163.
V 52. A. GRUNWEDEL, *Mythologie du. Bouddhisme*, fig. 144; E. PAUDER şi A. GRUNWEDEL, *Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu*, *Veroffentlichungen aus dem Kgl. Museum fur Völkerkunde*, I, Berlin, 1890, p. 98, no 253; R. LINOSSIER, *Les peintures tibetaines*, Melanges Linossier, Paris, 1932, nr. 41; Musée Cernuschi, Quatrième exposition des arts de l'Asie, Art bouddhique, 1913, nr. 313; A. GETTY, *The Gods of Northern Buddhism*, Oxford, 1914, pl. LII, fig. 6 şi pl. LV.
53. A. GRUNWEDEL, *Mythologie du Bouddhisme*, p. 170, fig. 143.
54. E.F. KNIGHT, *Where three empires meet*, Londra.

1887, p. 208 şi urm. Descrierea şi imaginea acestor mistere lamaice sunt reproduse de L.A. WADDELL, *The Lamaism of Central Tibet*, Londra, 1895, p. 525 şi p. 528; A. P06

DNAYEF, *Croquis de la vie des monasteres bouddhiques en Mongolie*, Petersburg, 1887, p. 396 – 397.

55. J. HACKIN, *Mythologie du Lamaisme*, în *Mythologie asiatique illustree*, Paris, 1928, p. 151; G. CH. TOUS-SAINT, Le *Padma Than yig*, *Bulletin de l'École française d'Extreme Orient*, XX, 1920, p. 13 şi urm.

56. B. LAUFER, *Die Bmze Sprache und die historische Stellung des Padmasambhava*, Toung pao, 1908, p. 38.

57. GUILLAUME DE RUBROUCK, *Recit de son yoyage*, tradus de Louis de Backer, Paris, 1877, p. 121; Călugărul Bacon, fratele mai mare al lui Riger menţionează de asemenea, în descrierea Orientului obiceiul tibetanilor de a păstra craniul părinţilor ca să bea din el, vezi *Recueil* de

Bergeron, p. 20.

58. Pentru H. CORDIER (*Odoric de Pardenone*, Paris, 1891, r>. 449). Odoric ar fi trecut în drumul de întoarcere prin Tibet şi ar fi văzut probabil Lhassa în 1328, B. Lau-fer (Was Odoric of Pordenone ever în Tibet? Toung pao, 1914, p. 405 – 418) contestă această ipoteză.

59. G. CH. TOUSSAINT, *Le Padma Than yig*, Journal Asiatique, 1923; vezi şi W.W. ROCKHILL, *On the use of skulls în lamaist ceremonies Procedings of the American Oriental Society*, Philadelphia, 1888, şi V. COLLIN, *Les crânesc humains dans l'art lamdique*, *Bulletin* de l'Association franco-chinoise, V, 1913, p. 167.

60. A. GÂtâNWEDEL, *Mythologie du*. *Bouddhisme*.

P48 şi urm.

61. E. MÂLE, *L'art religieux en France e la fin du moyen âge*, p. 362.

323

222

62. B. LAUFER, (*Origin of our Dances of Death*.

P602), semnalează un alt element, Nebunul Morţii, care va deveni „Death's fool" din *Măsură pentru măsură*, de Shakespeare, comun dansurilor macabre occidentale (vezi E.H. LANGLOIS, op. cit., I, p. 139 şi 253) şi dansurilor macabre şamanice.

63. F.I. STADLER, *Michael Wolgemut und der r & mberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV. Jahrh*., Strasbourg, 1913, p. 264, pl.

15. Desenul a fost copiat de un elev al lui Dürer.

64. J. BALTRUSAIŢIS, *Cosmographie chrétienne dam l'art du moyen* âge, Paris, 1939.

65. J. HACKIN, *Nouvelles recherches archéologique a Bârniyân*, Paris, 1933, p. 42 şi urm., p. 79, fie. XI, pl. LIV. LV, LXIX, LXX, LXXI.

66. Ei. O. MONOD-BRUHL, Guide-catalogue du Musée Guimet, Paris, 1939, p. 111.

67. G. ROERICH, *Tibeţan paintings*, Paris, 1923, p. 59, pl. 14, plafonul templului din Lhassa.

68. HOBOGIRIN, *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme d'après les sources chinoise et japonaises*, Tokio şi Paris, 1930, p. 149, col. 2, pl. XI.

69. W. ANDERSON, op. cit., p. 81, nr. 59.

70. *Tripkaka*, ed. din Tokio, 1934, VII, numerele 10 – 13.

71. M. ANESAKI, *Quelques pages de l'histoire religieuse du japon*, 1921, Paris, p. 43 şi urm.

72. E. MAJOR, *Holzschnhte des XV*. *Jahrh*., *in der offentl*. *Kunstsammlung zu Basel*, Strasbourg, 1908, pl. 17.

Pentru descrierea gravurii, vezi W.L. SCHREIBER, *Handbuch*, IV, nr. 1862.

73. Tablouri cu inscripţii's, i simboluri distribuite în interiorul cercurilor şi al bordurilor au fost tot atât de frecvente în gravurile populare din Asia Centrală şi Orientală. Un anumit număr dintre ele s-au găsit la Tuen-huang dintre care unele din secolul X, vezi M.A. STEIN, SERINDIA:

Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China. Oxford, 1921, pl. XCIX şi CIL

74. H. MASPERO, *Mythologie de la Chine*, în *Mythologie asiatique illustree*, Paris, 1928, p. 346.

75. L.A. WANDELL, *Buddha's secret*} *rom a sixth Century pictural commentary and Tibetan tradition*, *Journal of the Royal Asiatic Society*, april 1894, p. 367 şi urm.

76. Madrid, Muzeul Prado (într-o perioadă mai veche la Escurial), CH. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, Basel. 1937, pl. 3 şi J. COMBE, *Jérôme Bosch*, Paris, 1946, p. 9 şi pl. 2 – 8.

77. W.L. SCHREIBER, *Holzschnitte aus dem letzten*

Drittel des XV. Jahrh. in der Kgl. Graph. Sammlung zu

München, Strasbourg, 1912, pl. 140. Pentru iconografie a se vedea W.L. SCHREIBER, Handbuch, IV, nr. 1861;

aceeaşi imagine se regăseşte în *Speculum rationis*, reprodus de G. Nagler, Die Monogrammisten, III, München, 1858

1879, nr. 2335.

78. Paris, B.N., ms. fr. 857. împărţirea vârstelor lumii figurează în Bruneto Latini; pentru iconografie, vezi DI

79.

63.

VIII. ARCUL

ÎN FORMĂ DE ACOLADĂ ORIENTAL

I

Asia budistă, care a transmis în Occident o serie întreagă de cicluri fantastice, intervine *şi* în ordinea arhitecturii punând pecetea aceluiaşi spirit şi contribuie la transpunerea sa în domeniul efectelor vizionare.

Cel din urmă stil gotic, elaborat în diferite medii, în Anglia şi pe continent, corespunde unei stări de evoluţie în care structura edificiului este atacată de ornament dar se leagă de un mare număr de factori şi de sisteme multiple. Printre aceştia, contracurba este folosită metodic încă dintr-<o epocă foarte îndepărtată în centrele din care au ieşit aripile de liliac, soclurile în formă de calicii de flori, spectacolele Morţii, „tehi”-ul.

În India ea apare sub forma arcului în acoladă, încă din cavernele săpate în stânca între secolul III î.e.n. şi secolul I (Lomas Riche, Bhâdjă, Bed să nâsik, Kârli) unde se află deasupra intrărilor gigantice ale aşa-numitelor „caityas”, deasupra uşilor, a balustradelor şi ale ferestrelor aparente. Se regăseşte pe faţadele din secolul V-VI din Adjanţă-l. A fost interpretată, conform textelo-vedice, ca o hieroglifă a soarelui ridicându-se 1. orizont pe un cer limpede2. Din punct de vedere tehnic, este o transpunere în piatră a şarpantei. Căsuţele reprezentate pe reliefurile monumentelor funerare „stupă” (Suntehi, secolul al III-lea î.e.n., 226

Bhârhont, secolul al II-lea î.e.n., Amarâvati, secolul al II-lea) schiţează adesea acolade pe acoperi-jMri şi pe lucarne3. Linia s-a născut în desenul scândurilor şi păstrează elementele îmbinării originale chiar în transpunerile sale în stâncă unde se regăsesc până şi

marginile coamelor orizontale de şarpantă pe care piesa era iniţial montată. De altfel niciodată aceste arcuri nu-şi vor pierde complet caracterul de lemn decupat.

Odată cu constituirea marilor faţade, motivul devine specific budist. Aceste edificii sculptate care nu respectă în niciun feil necesităţile constructive, ca apareiajul sau încordările, împiedicând introducerea unei contracurbe, sunt cele care întrunesc cele mai bune condiţii pentru introducerea sa în arhitectura în piatră. Cu ajutorul lor formula s-a stabilit şi s-a răspândit supravieţuind în ţara în care ea se grefează mai târziu pe monumentele musulmane.

Răspândirea se face în toate direcţiile. Poate fi regăsită în decorul sanctuarelor rupestre din Bârniyân (secolul al V-lea) 4, la porţile Iranului şi în mănăstirile chinezeşti.

Nenumăratele peşteri săpate în epocile Wei, Suei, Tan, din secolul al V-lea până în secolul al VIII-lea (Yun-kang, Long-men, Yun-Men-şan, Tien-Long-şan) 5 o folosesc din plin (fig. 115). Acolada se află deasupra uşilor, a nişelor cu sfinţi, a labirinturilor galeriilor cu zece mii de Buda, înălţaţi pe ţărmurile abrupte. Arcurile suprapuse şi aliniate la nesfârşit căptuşesc pereţi enormi. Idolul semnalat de Rubrouck în China6,» atât de mare şi de înalt că poate fi văzut de la depărtare de două zile" era fără îndoială unul dintre aceşti coloşi ciopliţi în stâncă, unde arcul se repetă pe sute de nişe. Contracurba sa este folosită în pagode7 şi pe stele. Cea a templului Şao-Lin din Tong-Fong-hien, datând din 535, are câte una pe fiecare din cele patruzeciși-două de nişe, dispuse în şapte rânduri8 (fig. 116). Linia este adoptată chiar de stele şi de aureole9. Acolada este o emanaţie a Preafericitului.

mici (1230) ea se combină cu arcurile polilobate, compoziţie folosită şi în moscheea din Adimâr (cca. 1225), ridicată ide acelaşi suveran. E vofiba într-adevăr de o reînnoire şi de o integrare a temei în ordinea constructivă. Motivul este apoi continuu reluat. Moscheile din Gaur, Kulbarka, Ahmedabad, Mandu, oferă exemiple ale lui din secolele al XIV-lea şi al XV-lea 19. El nu se schimbă în Marea Moschee din Delhi (1644 – 1651). S-a menţionat că sistemul mai păstrează chiar în supravieţuirile îndepărtate şi combinaţiile în care a fost cuprins semnul originii budiste20.

În afara Indiei, acolada este reprodusă acum în mod constant în desenele de arhitectură ale miniaturilor islamice. Şcolile mongolă şi

mesopota-miană (fig. 118 D) o înfăţişează regulat încă de la începutul secolului al XIV-lea, când în aşezarea golurilor de uşi şi ferestre, când în vârful frontoanelor21, dar nu este exclus ca această nouă serie să fie legată de curentele chinezeşti atât de puternic resimţite de pictura acestei epoci. Influenţele converg într-un fel. Tot cam în aceeaşi vreme acolada îşi face apariţia în Armenia unde încadrează uneori ferestre (Enlidja, secolul al XIII-lea) (fig. 117 B) şi timpane (Aâssasî, sfârşitul secolului al XIII-lea) 22. Pietre de mormânt – kacikar – (Djulfa, secolele al XIV-lea – al XVI-lea, Ganti, secolul al XV-lea) 23 reproduc adesea contracudbe sub un aspect apropiat de arhitectura flamboaiantă care în orice caz n-a putut să intervină. Motivul se răspândeşte sub impulsul aceluiaşi curent care se răspândeşte acum în tot Orientul.

II

Se cunoaşte care sunt cele mai vechi exemple ale acestor forme în Europa24. În Anglia, acolada este deja reprodusă pe monumentul reginei Eleonora Ja Hardingston, lângă Northampton, executat în 1291 de către John din Battle25, ca şi pe mormân-lu! lui Edmond Crouchback, la Westminster (sculptat înaintea morţii sale în 1296) unde decorează cele două părţi laterale mai înalte ale catedralei2 Este semnalată apoi pe portalul mănăstirii din Norwich, începută în *129727*, la Wells (1303, mormântul lui Guillaume de La Marche), la Canterbury (1304, despărţitura corului), la Exeter (amvonul episcopal, instalat în 1312) 28, la Ely (capela Sfintei Fecioare începută în 1321), pe mormântul lui Aymer de Valencia la Westminter (1325), la Beverly (1334, galeria care separă corul de naos). Faza curbilinie a „decorated style"-ului, în plin avânt de la începutul domniei lui Henric al III-lea (1327), o adoptă. Acolada este foarte precoce în decorul manuscriselor din Anglia de Est29 şi în fildeşurile englezeşti.

În Franţa contracurba se regăseşte mai întâi într-o serie de morminte gravate: la Preuilly (1294), la Rouen (mormintele lui Baudoin de Courcelles, 1296, ale Mariei Latellier, 1300, ale lui Jean d'Au-teuil, 1303), la Valmont (1301, mormântul lui Nicolas Mellier), la mănăstirea din Royaumont (mormintele lui Jean de Laon, 1304 şi ale fiicei sale, 1310), la Notre Dame de la Roche (1313, mormântul lui Roger de Levis) 30 apoi pe baldachinul bisericii colegiale din Econis (mormântul lui Enguerrand de Marigny, 1313), pe un relief din Sens (1334) 31, la temeliile şi pe timpanul catedralei din Auxerre32. În sfârşit, racla din Nivelles posedă două acolade în linia ornamentelor

arhitecturale asemeni „frontoanelor" chinezeşti încă din 129833.

În aceste serii trebuie semnalate două fapte: pe de o parte primele acolade cunoscute ale monumentelor gotice apar sub forma decupajelor intradosurilor (Hardingstone) şi a profilurilor de ornamente arhitecturale „gâbles" (Nivelles) ca un decor sculptat sau ca un desen incizat pe suprafaţa pietrelor. Ca şi în Asia, contracurba se accentuează mai întâi în plastică *şi* nu în aşezarea construcţiei. De altfel, rareori, o acoladă s-a pretat cu adevărat unei montări propriu-zise34 şi, pe de altă parte, data acestei inovaţii concordă cu înmulţirea afluxurilor orientale. Favorizată de o asemănare de forme – o acoladă este, şi ea, un arc frânt – integrarea s-a făcut peste tot cu aceeaşi uşurinţă dar nu în acelaşi timp. De o fulgerătoare rapiditate în Anglia, unde renaşterea celtică şi spiritul sau exuberant35 sunt favorabile curbei, ea necesită o întârziere în Franţa, unde ordinea constructivă rezistă multă vreme în asprimea sa. Sistemul nu se răspândeşte aci în mod constant până în secolul al XV-lea, adesea ca un aport englez.

În perioada sa ornamentată, „decorated style"-ul dezvolta tema curbilinie cu vehemenţa. Edificiile sunt îmbrăcate în ondulaţii care par să se nască dintr-un capriciu şi dintr-o revărsare dar care reiau mereu aceleaşi linii. Printre acestea, două tipuri sunt îndeosebi frecvente: acolada triplă şi acolada pe culmea polilobului.

Primele acolade care ne-au parvenit se combină cu arcurile polilobate. Sub această formă apar ele în intradosurile arcurilor în etajul al doilea al monumentului comandat în 1291 de Eduard I la Hardinston, una dintre etapele cortegiului funebru ce duce rămăşiţele soţiei sale Eleonora la Westminster. Şi tot asociate festoanelor se află sculptate pe mormântul lui Edmond Crouchback înainte de 1296. Exeter, Lincoln, Saint-Michael din Saint Albans, Saint David, Howstead36 înfăţişează diverse varietăţi în care motivul când se localizează pe intrados când se adaptează arcului întreg. Desenul se răspândeşte în galeriile care separă corul de navă aflându-se în general deasupra părţii mediane (Birmingham, Blundeston, Scarning) 37. Această strânsă asociere a contracurbelor cu polilobii evocă o geometrie islamică şi nu este nicio îndoială că Orientul musulman a luat parte la această retransmitere. Harvey care ia în considerare originea persană a acoladei engleze semnalează în legătură cu aceasta o solie condusă de Sir Geof-froy de Langley, împreună cu un sculptor,

Robert, în suita sa, pe care regele a trimis-o în 1292 la jihan-ul Keikhaton38. Dar dispariţia mai puţin îngrămădită a elementelor este şi mai conformă prototipurilor extrem orientale. O stelă Tan39 (fig. 118) prezintă exact acela-şi profil al unei îl acolade care se prelungeşte de o parte şi de alta prin doi lobi, ca în numeroase arcuri engleze. Un fildeş din al doilea sfert al secolului al XIV-lea, cu stema lui John Grandisson, episcop de Exe-ter40 în care acelaşi tip a fost întrebuinţat în combinaţiile de arhitectură şi în amvonul episcopal, este în mod deosebit apropiat de ea (fig. 119) şi, pe de altă parte, o altă variantă a arcului polilo-bat pare a fi specific chineză.

Trei acolade se înlănţuie pe acelaşi arc la Wells (1303), la Westminster (1325, mormântul lui Ay-mer de Valencia), la Ely (după 1321), la Beverley (mormântul Eleonorei Percy, moarta în 1328) şi la Lincoln41, decupând intradosul său prin fes-toane în contracurbă care îl fac mai uşor dar şi mai supraîncărcat, în acelaşi timp, ca o dantelă de piatră (fig. 118). Motivul este apropiat de cel care se desfăşoară pe intradosul arhivoltei unei uşi a peşterilor din Tsi-Hia-seu, lângă Nankin, datate din secolele V-V142, unde se grefează pe un plin cintru. În Occident, el apare pe arcul frânt şi chiar pe arcul în acoladă, dar acest detaliu nu face decât să precizeze părţile decupate printr-un contur mai energic, fără să schimbe nimic în dispoziţie, în număr sau în potrivire. Oglinzi Tan, ca şi diferite obiecte de ceramică Song şi Yuan, prezintă de altfel adesea înlănţuiri de asemenea contracurbe43.

Leitmotivele care se răspândesc, contaminând-o, în noua arhitectură se află astfel constituite în cele două grupuri, având în frunte Crucea Eleonorei (1291) şi baldachinul lui Guillaume de la Marche (1303). Dintre toate varietăţile de acolade puse la îndemâna sa, goticul insular a reţinut, în primul rând, structurile compuse. Arhitecţii englezi încep, conform geniului lor, prin sisteme complexe.

Franţa reia aceste desene complicate, dar geneza arhitecturii flamboaiante răspunde altor condiţii, i i

Acolada pe care o asimilează cel mai bine are o compoziţie mai sobră. Se observă înmulţindu-se tipuri mai plate. Ea este fixată de altfel adesea, nu pe arcul frânt ci pe plin cintru, ceea ce determină forma evazată. Pe acest arc îşi afla ea locul în biserica colegiala' din Econis (1313), citată ca unul dintre primele cazuri ale introducerii sale. Se regăseşte pe plin cintrul din Amiens (contrafortul turnului septentrional), la Saint-Omer, Montreuil-sur-Mer, Auxerre (partea de

jos a catedralei), Dijon (piscina), Foissy (tabernaclul altarului). Şi în China, contracurba izbucneşte adesea din acelaşi suport, de multă vreme în desuetudine în Occident, în aşa fel încât te poţi întreba dacă această întoarcere către liniile „romanice" nu este, într-o anumită măsură, favorizată de sistemele sale originare.

Arcul în toartă de coş care îi urmează nu poate să confirme această ipoteză. Reprezentând ceva excepţional în secolul al XII-lea şi, mai mult încă, în edificiile strălucitoare, el se propagă tocmai odată cu răspândirea masivă a acoladei care, în Extremul Orient, îi este asociată în mod constant. În timp ce Anglia l-a întrebuinţat mai ales sub forma arcului Tudor, frângându-l, continentul îl adoptă pentru portalurile mijlocii, pentru uşi, nişe şi pentru micile goluri44. Acolada şi suporturile sale sunt reproduse împreună.

Toată mişcarea în arhitectură suferă consecinţele acestor inovaţii. În locul ritmului vertical, simbolizat şi susţinut de arcul frânt, are loc o oprire şi o întoarcere către nişte compoziţii mai largi şi mai robuste în care se traduc inflexiunile contururilor orientale. În ceea ce priveşte toate gradaţiile contracurbelor, mergând de la profilul înălţat până la aplatizarea completă, se pot găsi corespondenţe budiste absolut superpozabile. Identitatea este deosebit de izbitoare în cazul desenelor cu proeminenţa uşoară, apropiindu-se de orizontală, cu un punct la mijloc mai neobişnuit în Occident, ca şi pentru nişele săpate în perete sau într-o lespede ca în stâncă (fig. 120). Sfinţii gotici şi divinităţile din Asia Centrală şi Orientală sunt instalaţi adesea în colţuri retrase asemănătoare (fig. 121). Pe faţadele care au un copac al lui Ieseu cu personaje aşezate pe calici de flori, acoladele regăsesc o temă în jurul căreia au proliferat întotdeauna. Pereţii arhitecturii flamboaiante, gofraţi de reliefuri, evocă uneori câte o pagodă Yuan: astfel monumentul lui Şen-Tong-seu, cu acoladele sale aşezate pe console, terminate printr-un ornament în formă de floare care se decupează într-o dezordine de personaje, de monştri, de ornamente, dispare sub aceeaşi sclipire (fig. 122). Dar e vorba aci mai puţin de relaţii directe decât de un paralelism şi de o afinitate într-o mare abundenţă.

Această remarcabilă asimilare a contracurbelor în Evul Mediu nu a fost condiţionată doar de o concordanţă de elemente. Ea a fost favorizată de asemenea de o necesitate internă. Mult timp arhitectura gotică a conţinut în reţeaua sa rigidă germenii unei destinderi şi chiar

a disimulat unele părţi ale sale. Umpluturi de la ferestre (Saint Urbain din Troyes), triforii (Amiens), roze (Notredame de Paris), cu arcurile şi giurgiuvelele ascuţite, reluate de desenele treflelor şi triunghiurilor curbilinii, „dau viziunea" fortuită a unei acolade încă din secolul al XIII-lea45, doar că aceasta îşi face apariţia în alte locuri *şi* sub o formă diferită. Nu rămâne mai puţin adevărat că odată cu slăbirea armăturii, contracurba sanctuarelor budiste se grefează pe ea în mod natural şi îi dirijează dezagregarea, păstrând în acelaşi timp liniile sale proprii: acolada triplă, acolada pe festoane, acolada pe arc în plin cintru, acolada pe toarta de coş, acolada plată care n-au fost niciodată incluse într-o structură gotică, se înscriu în fiecare clipă pe ondulaţiile sale. Însuşi mediul lor este recreat de excese, de masa combinaţiilor inutile în care se depăşeşte măsura. Focillon" * i-a simţit exotismele: „Niciodată arhitectura Occidentului n-a fost mai apropiată de luxul pinamental al Orientului", spune el, descriind aceste confuzii ale formelor constructive şi ale reîmbrăcării lor. Fenomenul biologic al diso-luţiei unui stil coincide cu un val de aporturi îndepărtate, şi îi conservă pecetea şi culoarea. În imagistică şi în arhitectură, Orientul aduce Evului Mediu acelaşi spectacol feeric şi aceeaşi lume a iluziei.

Acolada goticului flamboaiant nu este o formă specifică şi izolată. Ea reapare sub diferite aspecte, la o dată foarte apropiată, sub impulsul unui acelaşi factor, în desenele edificiilor datorate miniaturiştilor din Islam şi pe monumentele creştinătăţilor Orientale. Este în acelaşi timp epoca în care ea se înmulţeşte în mod firesc pe moscheele din India. Dar, favorizată de un concurs special de împrejurări, numai în Occident intervenţia sa a avut ca urmare modificări profunde. Ea ne confirmă în acelaşi timp o unitate a marilor curente care trec prin diferite civilizaţii (şi diversitatea acţiunilor. Printr-un miracol istoric elementele s-au restituit în modul cel mai complet la ultima limită a parcursului lor.

NOTE

1. J. FERGUSON, *History of Indian ani Eastern architecture*, Londra, 1910, fig. 55, 60, 65, 69, 74; G. JOUVEAU-DUBREUIL, *Archeologie du Sud de l'Inde*, *Annales du*

Musée Guimet, Paris, 1914, pl. I; O. FISCHER, *Die Kunst*

Indiens, *Chinas und Japans*, Berlin, 1928, pl. 158, 160.

2. E.B. HAVELL, *The Ancient and medieval architecture of India*, Londra, 1915, p. 55.

3. H. MARCHAL, *L'architecture comparée dans l'Inde et l'Extreme Orient*, Paris, 1944, fig. 2 şi 3, Vezi şi P.

BROWN, *Indian architecture* (*Buddhist and Hindu Periods*).

Bombay, f.d., cap. II, Wooden origin, p. 6 – 8.

4. J. HACKIN, *Nouvelles recherches a Bârniyân*, Paris.

1933, pl. IX, XXIX, XXX, XXXII, XXXIV, XXXV.

XXXVIII, XL.

5. E. CHAVANNES, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Paris, 1909, pl. CXXIX, CXXXII, CXXXIII.

CXLIX, CLIII, CLIV, CLV, CC, CCI, CCXXXIII.

CCXXXVI; TAKETARO SHINKAI şi NAKAGAWA TA-DAYORI, *Rock carvings in the Yun Kang Caves*, Pekin.

1921, pl. 136; O. SIREN, *La sculpture chinoise du V au*

XIV siècle, Paris. Bruxelles, 1925 – 1926, pl. 27, 28, 46.

50, 81, 83, 84, 101, 345, 346, 347, 348, 349, 485, 497.

6. *Voyages de Rubruquis* în *Recueil* de Bergeron, p. 54.

7. O. SIREN, *La sculpture chinoise*, pl. 536, pagodă a lui Fang-Chan-hien, începutul secolului VIII.

8. E. CHAVANNES, op. cit., pl. CCLXXIX.

9. O. SIREN, *La sculpture chinoise*, pl. 118, 120, 147.

H9, 391, 392, 398, 399, 400, 401.

10. *Ibid*., pl. 15 B 534.

11. *Ibid*., pl. 618.

„12. A.U. POPE, A Sasanian Garden Palace, The Art 15 Bulletin, XV, 1933, fig. 1 şi 2.

13. A.U. POPE, *Some Interrelaţiom between Persian and Indian arebitecture*, *Indian art and letters*, IX, 1935, nr. *2*, *p*. 8 din tirajul special şi O. REUTHER, *Samnian anchhecture*, în Survey of Persian Art, Oxford, 1938, p. 558, fig. 161. Cronologia talerului a oscilat între secolul IV şi

VIII. Pentru J. Sauvaget (*Remarques sur les monuments*

Ommeyades, II, Argenterie „sasanide* dans les Melanges asiathiques, 1940 – 1941, p. 19 îi urm.) care compară edi ficiul cu mormântul unui sultan semanid din Bukara, el n-ar fi decât de la începutul secolului X.

14. *Survey of Persian Art*, pl. 267 şi 269.

15. G. MARCAIS, *Manuel d'art musulman*, I, Paris.

1926, fig. 57.

16. Tlemcen (1135), Tinmal (1153), Kutubiya de Marrakech (c. 1196), Ujda (1296); cf. H. TERRASSE, *L'art bis*.

pano-mauresque des origines au XIII sikele, Paris, 1932, fig. 38, pl. XLIV, LIV; G. Marcais, *op. cit* „II, fig. 256.

17. *Survey of Persian Art*, pl. 519 e, piatră de mormânt la Yezăd, 1141; pl. 520, piatră de mormânt de marmură.

1138, Muzeul din Boston.

18. M.A. CHAGHTAI, Le Tadj Mahal d'Agra (The

Islamic Period), Bombay, f.d., pl. VI, fig. 1 şi pl. VIII.

19. E.B. HAVELL, *Indian Architecture*, Londra, 1913, pl. XVIII şi XXXIII; P. BROWN, op. cit., pl. IV, fig. 8, pl. XXV, XXVIII, fig. 2 şi pl. XLIII, fig. 2.

20. Pentru introducerea acoladei budiste în arhitectura islamică din India, vezi P. BROWN, op. cit., *p*. 11 şi pl. IV. Această dezvoltare continuă a fost semnalată şi de

E. DIEZ, *Die Kunst der islamischen Völker*, Berlin, 1915, p. 164.

21. Arcuri în acoladă simple, şcoala mongolă: *Şah-Name* din Luvru, începutul secolului XIV (A. SAKISIAN.

La miniature persane du XII au XVII siècle, Paris, 1929, pl. XXVI, fig. 37), Şah-Name din Montreal, cca. 1340

(Survey of Persian Art, pl. 835); scoală mesopotamiană:

Biruni din Edimburg, 1307 (L. Binyon, J.V.S. WILKINSON

şi B. GRAY, *Persian miniature painting*, Londra, 1933, pl. XV A). Acoladă pe polilobi formând fronton, şcoală mongolă: Şah-Name din Cambridge, cca. 1340 (L. BIN

YON, J.V.*S*. WILKINSON şi B. GRAY, op. cit., pl. XVIB), Rachid ed-Din de la B.N., începutul secolului

XIV (A. SAKISIAN, op. cit., pl. XX, fig. 30); scoală meso potamiană, Egipt: L'horloge aux paons, Muzeul Luvru, 1354

(ibid., pl. XVI, fig. 21).

22. J. BALTRUSAITIS, *L'art mediival en Georgie et en Armenie*, Paris, 1929, pl. LXXIX, fig. 30.

23. *Ibid*., pl. XXIV, fig. 41.

24. C. ENLART, *Origine du style flamboyant, Bulletin monumental*, LXX, 1906, p. 38 – 81 şi *Manuel d'archéologie française*, II, Paris, 1920, p. *666* şi urm.

25. E.S. PRIOR? i A. GARDNER, *An Account of*

Medieval Figure-Sculpture în England, Cambridge, 1912, fig. 90.

26. J. EVANS, *English An*, 1307 – 1461, Oxford, 1947, pl. 3.

27. / & </., pl. 15, JEAN BONY, căruia îi datoram imporrante precizări asupra acoladelor, consideră acolada din

Norwich posterioară cu câţiva ani datei de 1297.

28. *Ibid*., pl. 13.

29. În *Psaltirea* din Peterborough (sfârşitul secolului XIII)

de exemplu unde pe de altă parte am notat un număr foarte mare de motive orientale dintre care unele, cum sunt caii iraterşanjabili, net persane, ei. VAN DEN GHEYN, *Le*

Psautier de Peterborough, Haarlem, f.d., pl. XIV, XV, XVI.

XXVI, XXXI, XXXII.

30. R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en*

France à l'époque gothique, II, Paris, 1927, p. 53 – 56.

31. Pe tronul lui David, sculptat pe soclu cu Fecioara din catedrala din Sens, C. Enlart, *Marotei*, II, p. 668.

32. C. ENLART, *La sculptare des portails d'Auxerre*.

Congres archéologique d'Avallon, 1907, p. 618 şi 622. Data acestor acolade este discutată de R. DE LASTEYRIE, op. cit., p. 45 – 46.

33. Executată de Nicolas de Douai şi Jackemon de Nivelles. Contractul a fost semnat în 1272, opera terminată în 1298. Contele J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Oeuvres de nos imagiers romans et gothiques*, Bruxelles, 1944, pl. XXXII şi XXXIII.

34. C. ENLART, (*Manuel*, I, p. 31) semnalează că se află arcuri cu adevărat îmbinate în acoladă în Franţa şi în şcolile germanice, dar ele sunt excepţii şi linia aceasta este lipsită de soliditate.

35. În ceea ce priveşte afinitatea curbelor celtice şi flamboaiante privind mai ales triunghiurile curbilinii, aşa numitele „soufflets" (forme triunghiulare în dantelăria ferestrelor) şi „mouchettes" (forme de elipsă curbă care se combină cu cele triunghiulare în dantelăria ferestrelor) vezi H. FOCILLON, *Prehistoire eţ moyen âge* în culegerea Moyen âge, survivances et reveils, New York, 1943, p. 29 şi 30 unde reia teza comunicării sale la Congresul de la Londra, în iulie 1939. „Asemănarea surprinzătoare" a ornamentelor celtice cu fenestrajul din secolul XV a fost semnalat deja de J. Dfil HELETTE (*Manuel d'Archéologie prebistonque*, *celtique et gallo-romaine*, Paris, 1908 – 1914, p. 1527), care a apropiat discurile cu spirale triple de tema celtică a celor trei „mouchettes" înscrise în interiorul unui cerc şi chiar s-a întrebat „dacă ornamentaţia la Tene, multă vreme înfloritoare pe

teritoriul englez, n-ar fi lăsat acolo câţiva germeni latenţi, care să explice reînviorarea târzie a câtorva dintre aceste tradiţii vechi". Ideea a fost dezvoltată de W. DEONNA (*De l'art des steppes asiatiques „u style Louis XV*, Aflanges F. Martroye, Paris, 1941, P. 13 – 32), care apropie combinaţiile curbelor celtice, barbare, hinduse, chinezeşti şi cele ak stilului flamboaiant, de un fond unic al Asiei Centrale şi septentrionale care s-ar afla la originea curentelor eurasiene.

3 S.F. BOND, *An Introduct ton to Engush Church Archi-tecture*, Londra, 1913, fig. 456, 658, 689.

37. F. BOND, *Screens and Galleries*, Londra, 1909, fig.

p. 53, 54, 55, 152.

38. J.H. HARVEY, *The Gothic World*, 1100, 1600.

Londra, 1950, p. *77* şi nota p. 143. Darea de seamă a acestei călătorii a fost publicată de C. DESIMONI, / *conţi dell'ambasciata al chan di Persia nel 1292*, *Atti della*

Societa Hgure di storia patria, XIII, 1879.

39. O. SIREN, *La sculptare chinoise*, pl. 415 A, colecţia

Bing, Paris.

40. M.H. LONGHURST, *Engush ivories*, Londra, 1926, p. 44 – 45, numerele LXI, LXII. Vezi şi MOLINIER, *Histoire générale des arts appliquis a Vândustrie*, *I. Ivoires*.

Paris, 1896, p. 199. Dipticul este împărţit între British

Museum şi Muzeul Luvru.

41. E.S. PRIOR, *A History of gothic an în England*.

Londra, 1900, fig. 303, III e şi f; F. Bond, *An Introduction to Engush church architecture*, fig. p. 38 şi p. 533.

42. O. SIREN, *La sculpture chinoise*, pl. 15 B.

43. *Ausstellung Chinesischer Kunst*, catalog ilustrat al expoziţiei din Berlin, 1929, numerele 458, 468, 626; S. ELI-SEEV, L'art de la Chine dans Histoire Universelle de l'Art, sub direcţia lui L. Reau, Paris, 1939, fig. 250.

44. Alençon, Beauvais, Chiteaudun, Clery, Compiègne.

Guerando, Josselin, Folyoet, Herly, Limoges, Lisieux, La

Martyre, Meaux, Montreuil-sur-Mer, Ploermel, Rouen, Rue

Saint Firmin-des-Bois, Senlis, Tours, Vendôme, Esslingen.

Stuttgart, Wimpfen-am-Berg etc.

45. R. DE LASTEYRIE, op. cit., pp. 51 – 52, fig. 590.

638 şi 639.

46. H. FOCILLON, *L'Art d'Occident*, Paris, 1938, p.281.

47.

ÎNCHEIERE

Astfel Evul Mediu gotic nu evoluează numai în direcţia ordinii vieţii, a realismului, a Occidentului. El are de asemenea latura sa suprareală, artificiile, exotismele sale. Un Ev Mediu mai frământat, populat de monştri, de miracole, se restituie şi se dezvoltă în interiorul Evului Mediu evanghelic şi umanist. Dezlănţuirile, neliniştile sale în spirite şi în forme cresc până la declin.

Acest fond supranatural se constituie pe un teren complex. Se regăseşte în el teratologia secolelor anterioare, dar transpusă într-o realitate mai puternică, elementele diferitelor civilizaţii, ale obsesiilor şi fantasmogoriilor create de imaginaţie. Se lărgeşte continuu cuprinzând domenii noi şi evoluează divers: mai ciudat, mai miraculos până la sfârşitul secolului al XIV-lea, mai dramatic în secolele al XV-lea şi al XVI-lea. Nu am tratat aici această dezvoltare în ansamblul ei ci doar aporturile străine care şi-au pus semnul lor şi l-au condus în anumite faze ale sale.

Trei mari repertorii au intervenit rând pe rând: mai întâi Antichitatea elenistică, apoi Islamul urmat de aproape de Extremul Orient. Acţiunea lor's>-a exercitat în acelaşi sens şi în acelaşi spirit. Această convergenţă se datorează în mare parte aceleiaşi atracţii pentru fantastic, dar era de asemenea o confuzie de perspective geografice şi istorice. Panofsky şi Sax11 au făcut aceeaşi observaţie în ceea ce priveşte mitologia clasică, retransmisă, adesea transfigurată de arabi. Păgânismul antic, păgânismul Orientului contemporan s-au aflat întrucâtva la o distanţă egală de Occidentul nou. Acest fenomen s-a produs în domeniul decoraţiei şi al fabulei. În virtutea unei aceleiaşi optici, antichităţile şi toate exotismele au apărut încărcate de aceleaşi enigme şi de acelaşi prestigiu şi s-au confundat. Afluxurile lor s-au produs pentru un anumit timp cu aceeaşi intensitate dar, la sfârşitul Evului Mediu, par să domine temele greco-romane şi extrem orientale.

Istoria acestor aporturi începe printr-o contradicţie: antichitatea clasică ce, prin definiţie, trebuia să contribuie, în perioada „clasicismului gotic", la propagarea frumoaselor figuri omeneşti, devine unul dintre primii factori care reînvie o întreagă familie de făpturi monstruoase.

Un vast reîpertoriu pus în mod brusc la dispoziţia Evului Mediu

prin revenirea preţuirii pe care perioada carolingiană o acorda glipticei şi-a exercitat influenţa într-un mod neaşteptat. O sumedenie de sigilii, de ciorchini de capete, de animale şi de oameni cu chipuri multiple, de capete aşezate pe picioare, de patrupede sau bipede ieşind din cochilie şi nu zei şi eroi antici răspândiţi odată cu gemele. Această selecţie atât de deosebită într-o serie care, pe de altă parte, conţine diverse figuraţii în care totul este eleganţă şi armonie, ni s-a părut indicele unor aspiraţii la început ascunse, dar care n-au întârziat să se afirme. Evul Mediu a căutat în aceste geme nişte lucruri ciudate şi groteşti. Se petrece acelaşi fapt şi în numismatică: ceea ce pare a atrage cu deosebire pe imagişti nu sunt nişte medalii nobile ci nişte monezi barbare cu figuri stranii.

Influenţa creşeândă şi decisivă a acestor două grupuri se explică printr-o evoluţie a gustului şi

1 F. Saxl şi E. Panofsky, *Classical Mythology în medieval art*, Metropolitan Museum Studies, IV, New York, 1933, p. 266. *i* o schimbare a stilului în general, care dă atenţie în mod hotărât la ceea ce este preţios, delicat, mic, adăugându-le un element de ciudăţenie şi aproape de exotism şi se apropie astfel de poezia formelor musulmane.

Acestea se fac simţite în anumite ornamente ale primei arte gotice, dar introducerea lor masivă are loc mai ales între a doua jumătate a secolului al XIII-lea şi începutul secolului al XV-lea. Ca şi în epoca romanică, o faună fantastică, grupuri antitetice şi lupte de animale se răspândesc pe ţesături. Ornamente abstracte, monştri heraldici din eterna Asie reapar chiar în momentul înfloririi unei flore şi a unui bestiar vii. Dar sistemele revin de asemenea evoluate şi îmbogăţite. Ornamentele împletite renasc recompuse prin combinaţii de poligoane şi de rozase. Frunzele schematizate se ascut şi este de asemenea o înflorire de animale fără membre, de ornamente în formă de frunze sau plante încolăcite cu capete, de plante grăitoare. Chipuri lunare se încrustează în decorul anluminurii asemănătoare gemelor în orfèvrerie. Peştii, patrupedele, oamenii se însufleţesc într-un vârtej, schimbându-şi între ele membrele şi trupurile ca într-un mecanism de automate. Introduse în natură şi între capriciile gotice, aceste jocuri savante şi afectate le dau o atracţie neobişnuita.

Ca şi în cazul bizareriilor antice care se răspândesc odată cu pietrele gravate, formarea unui stil de orfèvrerie a favorizat puternic împrumuturile „sarazine”. Făptura singulară şi minunăţia sfârşesc prin

a se confunda cu obiectele rare şi materiile de preţ. Asociate într-o anumită măsură cu „manierismul gotic", fanteziile islamizante devin mai rare către sfârşit. Dar lumea musulmană a transmis şi forme chinezeşti de care era ea însăşi saturată şi contribuţia sa a continuat în acest domeniu.

Din aceste observaţii reies două fapte: o permanenţă şi o înnoire a elementelor antice şi orientale care au avut întotdeauna un rol însemnat în Evul Mediu. Geneza Occidentului gotic nu elimină vechile izco voare, dar alegerea şi sistemele sunt diferite. Lucrurile se petrec totuşi în acelaşi cadru. Transformările profunde nu au loc decât cu intervenţia extrem-orientală. Acţiunea sa începe nu prin atracţia talismanelor *p* a comorilor, ci printr-o spaimă şi printr-un mit. Infernul, sfârşitul lumii, Anticristul din Mongolia au fost promotorii ei. Ea continuă într-o uimire încărcată de nelinişte. Mai întâi aripile de liliac sunt cele care se transmit diavolilor şi monştrilor. Ele sunt urmate de de moni cu sâni de femeie, cu urechile lungi şi corn unic, cu trompă de elefant, oameni cu cap de dine, zei cu numeroase braţe, obiecte însufleţite, în sfârşit, ciclurile Morţii, Ispitirile şi cosmogo-niile budiste se reflecta în ultimele viziuni ale Evului Mediu, atât de metodic şi atât de vehement în acelaşi timp, în gândire şi pasiuni. Un suflu înviorător se răspândeşte prin aceste afluxuri, o atmosferă lunară, spaţii himerice, o pulsaţie în munţi şi în stânci, o magie a cristalului şi a caliciilor de flori, strălucirea contracurbelor. Nu mai sunt podoabe şi curiozităţi, ci o dramaturgie şi nişte uimiri.

Succedându-se cu continuitate într-o aceeaşi sferă, valuri venite din Asia Centrala şi Orientală ating progresiv regiuni diferite. Ele se alătură în Occident unor forme islamice. Cele două Orienturi se întovărăşesc, ca în Iran, unde aporturile chinezeşti se amesteca în acelaşi moment cu sistemele musulmane. Dar cel care predomină în ultima perioadă este Orientul cel mai îndepărtat. Chiar nişte combinaţii antice care, începând din secolul al XV-lea, sunt pline de viaţă, sunt colorate şi reînnoite de curentele sale. Armurile Tan se substituie chipurilor rătăcind pe tot trupul lui Bes. Obiecte antropomorfe se adaugă descendenţilor vaselor plastice. Scheletele epicuriene sunt încinse în balete tantrice. Mandala încarcă planisferele greco-romane de enigme şi complicaţii, ele fiind deja încâlcite de speculaţia arabă. O convergenţă de aporturi, o unitate de fond şi de registru fantastic explică forţa şi caracterul acestor afluxuri, înălţat în

faţa Evului Mediu în declinul său, Extremul Orient răspunde irealismului sau şi-i alimentează neliniştile.

Dar această acţiune este şi mai complexă. Toate sistemele eterogene care se regăsesc în Occidentul gotic suferă contralovitura influenţei sale şi se confundă în revărsarea sa de forţe. Procesul acestor aporturi este dublu: integrare, transpoziţie.

Evul Mediu a avut întotdeauna o aptitudine remarcabilă de a înnoi formele împrumutate şi de a le imprima caracterul său propriu. Totul se mişcă şi se reface. Amestecate în decoraţia marginilor, formele groteşti greco-romane sunt complet asimilate în comicăria gotică. Arabescurile sunt cuprinse în capriciile plantelor agăţătoare. Flora vie se desfăşoară pe ornamentul împletit în forma de poligon. Capete şi calicii de flori cu personaje aţi mă greu pe ramurile vegetaţiei de pe câmpuri şi din grădini. Suprapus unui peisaj adevărat, peisajul fantastic îşi dezvăluie viaţa sa ascunsa şi contribuie la explorarea naturii. Suprapus arcului frânt, contracurba pare a decurge natural din el şi transfigurează arhitectura conform unei legi a dezvoltării interne. Umanitatea elenistica şi rasa galbenă iau înfăţişarea oamenilor şi a demonilor familiari. Legendele şi viziunile sunt transpuse în gândirea şi imaginaţia medievală. Chiar şi figurile şi motivele restituite cu exactitate apar adesea ca o extravaganţă a geniului lor. Această putere de asimilare, această unitate de evoluţie sunt cele care au contribuit mult timp la iluzia unei absolute integrităţi a imagisticii şi ale sistemelor morfologice gotice. Fără îndoială, Evul Mediu este unitar şi creşte netulburat pe baze solide, dar în desfăşurările sale de fantezii, acumulate în urma «clasicismului" din secolul al XIII-lea, reapar adesea povestiri antice şi orientale care îi conferă un lux şi o savoare stranie.

Identificarea acestor aporturi duce la o ultimă observaţie: forţele care au contribuit la înflorirea acestor minunăţii supravieţuiesc Evului Mediu. Ele se prelungesc prin farmec, prin gustul pentru arabesc, prin atracţia faţă de necunoscut, prin ciudăţeniile greco-romane.

Grylii lui Bosch şi Bruegel apar din vechile straturi făcând parte în acelaşi timp dintr-o lume nouă. Peisajele cu apă *şi* şunci, animalele, luptele care apar din crăpăturile unui perete, aripile de liliac purtate de oameni zburători, labirinturile de trandafiri împletiţi ale lui Leonardo evocă eclectisme anterioare. Înseşi unele sisteme ornamentale răspândite acum de Italia, cum sunt „ornamentele maure"

cu poligoanele, cu formele lor polilobate şi cu rumi-urile lor ca şi eşafodajele de plante, de orfèvrerie *şi* de animale, înălţate după modelul decoraţiei grotelor din Roma, dar îmbogăţite cu chinezării şi comicării, regăsesc nişte forme asimilate de multă vreme. În puternica sa înnoire de izvoare, Renaşterea regăseşte adesea nişte fonduri deja exploatate. Exotismele şi monstruozităţile sale au rădăcini profunde ce se trag direct din Evul Mediu.

CUPRINS

Cuvânt înainte Prolog. *Prefaţă*.

Capitolul I. GRYLI GOTICI…

I. *Monştri definiţi prin combinaţii de capete*. Capul cu picioare. Capete şi feţe multiple pe diferite părţi ale corpului 13

II. *Gryli antici*. Gliptica greco-romană. Origine: zei fără cap şi cu faţa pe trunchi, genii multicefale, cior chini de capete persane şi scite, scarabei sarzi, coifuri cu măşti şi ornamente de scut zoomorfice… 10

III. *Gemele antice în Evul Mediu*. În orfèvreria preromanică. Reînvierea gustului carolingian în a doua jumătate a secolului al XII-lea şi în secolul al

XIII-lea. Pecetea antică. Legenda pietrelor. Geme cu gryli. Cameea desenată de Matthieu Paris… 22

IV. *Zeii acefali ţi multicefali în Evul Mediu*. În legendă. În Infern şi în alegorii. Gorgona dublă în

Apocalipsul anglo-normand. Coifuri gotice… 27

V. *Grylii la sfârşitul Evului Mediu*. *Dislocare*. Viaţă nouă. Hieronymus Bosch, pictor de gryli… 35

Capitolul II. CIUDĂŢENII ALE SIGILIILOR ŞI

MONEDELOR ANTICE 50

I. *Ciudăţenii ale sigiliilor*. Jivina în cochilie: animale antice ieşind din cochilie şi Afrodită purpurissa; cochilia născătoare de jivine în Evul Mediu. Corabia zbură

— toare şi barca-peşte 50

II. *Monede antice*. *Trichetrul*. Lupoaica din Capitoliu.

Rolul numismaticii în retransmiterea temelor. Medalia pictată… Patrupedul cu două labe" de pe monezile galice şi celtice… 56

Capitolul III. ORNAMENTE ŞI ANCADRAMENTE

ISLAMICE

I. *Lumea musulmană în Evul Mediu gotic*. Ştiinţa arabă. Gustul pentru. sarazin": colecţii, contrafaceri.

II. *Decor abstract*. Ornamentul cufic. Ornamente în pletite poligonate. Ciubucul stelat, „Cadourile”…

III. *Vegetaţia fantastică*. Rumi-ul gotic. Semipalmeta orientală şi flora manuscriselor din secolele al XIII-lea şi al XIV-lea. Franjurile… e…

IV. *Ancadramente*. Medalioane orientale. Polilobi, cvadrilobi în pătrat. Grinzile fatimidice. Ţesături.

Arabescuri ale Renaşterii

Capitolul IV. ARABESCURI FANTASTICE…

I. *Revenirea monştrilor hieratici*

II. *Metamorfozări ale ornamentelor arabe*. Ornamental înlănţuit în fiinţă. Rumi-ul zoomorfic; animale fără membre…

III. *Ornamentul în formă de frunze sau plante înco lăcite cu capete şi trunchiuri*. În Orient. În Occident.

Oameni fără picioare. Naskhi antropomorf…

IV. *Wakwak-ul*. Hom-ul cu capete. Plantele zoomorfe şi plantele grăitoare în legendele şi imaginile islamice.

Metamorfoze occidentale: copacul Vieţii cu capete şi seria sa renană; fabulele orientale în botanica medievală; arborele Soarelui şi al Lunii; arborele heraldic al Răului; arborele alchimic, arborele lui Ieseu şi arborele luptei sufletului

V. *Alte teme*. Feţe lunare. Lupta cu coada. Compoziţii îmbinate: iepurii, peştii, caii, oamenii, maimuţele cu diferite părţi ale corpului interşanjabile…

VI. *Mudhahhib şi miniatura gotică*…

Capitolul V. ARIPI DE LILIAC ŞI DEMONI CHINEZEŞTI

I. *Aripi de liliac şi coame de dragoni în Evul Mediu*…

Demoni romanici fără aripi sau cu aripi de îngeri.

Apariţia aripilor de chiroptere şi coamele zimţate din secolul al XIII-lea: oameni, dragoni, monştri, călăreţi.

Omul zburător al lui Leonardo da Vinci…

II. *Aripi de liliac şi demoni extrem-orientali*. Yin-Long. Oameni înaripaţi. Infernul lui Li Long-mien.

Zeul-tunet, Lei-Kong. Identităţi occidentale: demon cu sâni de femeie, demon arborescent, demon cu trompă de elefant, demon unicorn cu urechi mari, demon cinocefal. Armurile Tan

III. *Extremul Orient şi Occidentul*. Cuceriri şi atracţii mongole. Ambasadori şi exploratori. Secol franciscan în China. Tartarica.

Comerţ: ţesături, porţelan. Modă:
Pălăria conică înaltă cu corn şi coafură conica piramidală. Chinezii şi mongolii în imagistica occidentală
IV. *Legenda picturii şi Infernului extrem-oriental în*
Occident. Mărturia lui Hetum, a lui Ibhn Battuta, a lui Marco Polo, Guillaume Boucher, argintar de dragoni. Mitul Anticristului din Mongolia, în Arme mă – în Cronica lui Kiracos; în Occident. Ricold de Monte Croce, Roger Bacon. Contacte directe şi concordanţe 146
Capitolul VI. MIRACOLE DIN EXTREMUL ORIENT 169
I. *Zei extrem-orientali*, *suporturile lor*, *aureolele lor*.
Divinităţi cu mai multe braţe şi Naga. Arborele lui
Ieseu cu personaje aşezate pe calicii de floare. Aureole de cristal. Cosmosul transparent. Omul într-un borcan 169
II. *Natura însufleţită*. Munţi şi stânci zoomorfe. Geomanţia chineză: Fong-şuei, dragonul de azur şi tigrul alb locuind în scoarţa pământului. Peisaje antropomorfe şi zoomoife în tratatele de pictură chineză. Gazda şi comesenii. Stâncile zoomorfe ale Persiei. Sistemul
Fong-şuei într-un ierbar gotic. Natura vie în Occident. Petele de pe pereţi interpretate de Leonardo da
Vinci şi de Long Ti 178
III. *Obiecte vii*. Revolta obiectelor la Bosch şi Bruegel.
Obiecte umanizate şi ustensile animate în Extremul
Orient 186
Capitolul VII. MARI TEME BUDISTE… 195
I. *Ispitiri budiste şi ispitiri occidentale*. Ispitirile din
Asia Orientală şi ispitirea lui Buda. Legendele orien tale ale sfântului Anton. Substituirea dovezilor succe sive printr-un asalt universal al sfântului Anton. 195
II. *Dansuri macabre fi cadavre descompuse*. Întâlnirea cu morţii în Evul Mediu, morţii culcaţi, morţii în picioare, morţii dansând. Larvele antice. A treia şi a patra întâlnire a lui Bodisatwa. Stările morţii în
Occident. Sculptura funerară. Morţii în picioare: discuţia unui schelet şi a unui călugăr la Qizil şi în frescele italiene. Scheletele demonizate, Vetala şi Citipati. Dansurile macabre lama. Pekin, centru Iama şi franciscan. Citipati lui Wolgemut… 200
III. *Mandale*. Mandala budist. Mandala gotic. Roata transmigraţiei şi a metamorfozelor sale occidentale 212

IV. *Tehi* gotic 218
Capitolul VIII. ARCUL ÎN FORMA DE ACOLADA
ORIENTAL 226
I. *Contracurba orientală*. Arcul în acoladă – arc sculptat. Templele rupestre din India şi China. Va netăţi în contra-curbe. Acolada islamică şi acolada armenească 226
II. *Contracurba în Occident*. Acolada în Anglia:
acolada pe festoane, acolada triplă. Acoladele în arhitectura flamboaiantă: acolada pe arcul în plin cintru, acolada pe arcul în toartă de coş, acolada aplatizată.
Concordanţe în spaţiu şi timp 229
ÎNCHEIERE. 239